

PQ
2605
.L2Z673
1918

GROSCHÉ
PAUL CLAUDEL




U d'of OTTAWA



39003003741682

Q E-Fr.



Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

GROSCHÉ: PAUL CLAUDEL



ROBERT GROSCHE
PAUL CLAUDEL

MCMXVIII

BEI JAKOB HEGNER IN HELLERAU

PQ

2685

427673

1918

INHALTSVERZEICHNIS

ERSTES KAPITEL

Ursprünge Seite 11

ZWEITES KAPITEL

Speculator mundi 39

DRITTES KAPITEL

Actor scenae. 59

VIERTES KAPITEL

Heide oder Christ.. .. . 79

FÜNFTES KAPITEL

Symbol und Wort.. .. . 97

SECHSTES KAPITEL

Eros und Tod 115



ERSTES KAPITEL
URSPRÜNGE

Das Ziel finden, heißt den Ursprung wiederfinden.

Wer nicht an Gott mehr glaubt, der glaubt nicht mehr an das Wesen, und wer das Wesen haßt, der haßt sein eigenes Dasein.

PAUL CLAUDEL HAT, WENNER DEM jungen Jacques Rivière für seinen Heimweg zu Gott als Führer empfahl: Pascal, »der der wahre Apostel ad exteros für den Franzosen ist«, dann die Mystiker: Angela von Foligno, die heilige Theresia, das Leben der Heiligen, die Offenbarungen der Anna Katharina Emmerich, Dante, Newman, das Jahr der Kirche von Prosper Guéranger und »für später Thomas«, vor allem

ERSTES KAPITEL

aber die Bibel, einen Teil, und zwar den wesentlichsten Teil seiner eigenen geistigen Ahnen aufgezählt. Denn wenn auch die Situation des Empfängers bei dieser Aufzählung mitsprach, so war doch diese Situation eben die auch des Schreibers, und zwar nicht bloß bis zu jenem Augenblick, da er sich zur Kirche heimfand, sondern es ist seine Situation, wie jedes Menschen, noch immer die der »Heimkehr«. Und wenn auch den aufgezählten Namen nicht gleicher Wert und gleiche Bedeutung innewohnt, so ist doch die Linie deutlich, und die Richtung ist nicht zu verkennen. Claudel ist, was er auch selber gegen das 17. Jahrhundert gesagt haben mag, doch dessen später Nachfahr, oder besser noch: er ist der späte, wie durch ein Wunder in unsere Zeit hineingeworfene Nachkomme des 13. Jahrhunderts. Das Frankreich dieser gläubigen Jahrhunderte ist seine geistige Heimat. Dem widerspricht keineswegs eine Äußerung Claudels über Barrès: »Er ist zur Vergangenheit hingewendet; ich werde gezogen von der Zukunft. „Die Erde und die Toten“, sagt Barrès, ich antworte: Das Meer und die Lebendigen. Wir haben der kommenden Generation etwas anderes zu sagen als das Wort Tradition.«

URSPRÜNGE

Dem Deutschen ist in der Regel das Frankreich des 18. Jahrhunderts der Inbegriff des französischen Wesens überhaupt; dieses Jahrhundert lockt ihn mit all seinen ihm selbst versagten Reizen. Die lächelnde Skepsis, ihm selbst bei seinem dunklern Blut unerreichbar, ist für ihn bis zur Stunde die gefährlichste Versuchung: Abaelard hat er sich immer näher gefühlt als Bernhard von Clairvaux. (Auf der andern Seite lockte die Frommen immer die französische Devotion in ihrer empfindsamsten Form: Margareta Alcoque stand ihnen näher als Franz von Sales.) Von den Schriftstellern aber bedeutete auch bei uns nicht nur der Menge Anatole France mehr als Léon Bloy. Frankreich hat immer ein gläubiges und ein skeptisches Gesicht; nicht immer war das gläubige so hart und streng wie bei Blaise Pascal oder Ernst Hello — es war von einem bewundernden Zauber reinster Humanität bei Franz von Sales und ist von rührender Kindlichkeit bei Francis Jammes —, aber immer war das skeptische, das allein der Deutsche kannte, verführerisch wie das Lächeln der Gioconda. Sie hängt im Louvre dank einem jener geheimnisvoll-symbolischen Zufälle als ein in aller Zweideutigkeit gerade eindeutiges Bild der Seele Frankreichs:

ERSTES KAPITEL

hinter dem verführerischen Lächeln liegt ein verhülltes Geheimnis — selbst hinter der Skepsis des französischen Geistes verbirgt sich noch der Glaube. Der Deutsche aber hat fast immer nur den Vordergrund gesehn, und wenn er einmal tiefer sah, dann sah er doch ein verfälschtes Bild. Der Schutzgeist Frankreichs ist ein Mädchen, aber ein Mädchen, das eine Armee von Männern wert war! Es ist ganz in der Ordnung, daß auch sie dem Deutschen ein Rätsel blieb. Freilich sie mit den Augen des 18. Jahrhunderts zu sehn, hat ihm sein »Idealismus« verwehrt; aber dafür hat er sie sentimentalisch genommen und eben darum ihr Geheimnis nicht begriffen. Das gläubige Frankreich ist dem Deutschen im großen und ganzen ein verschlossenes Land.

Heute wird das Frankreich des Glaubens nirgendwo so sichtbar wie in dem Werke Paul Claudels. Wie fast alle die »Gläubigen« Frankreichs kommt er nicht aus Paris — hier wächst das skeptische Frankreich auf: mit Voltaire, Musset, Anatole France —, sondern aus der Provinz, wie Pascal und Corneille. Aber den meisten von ihnen wurde doch schließlich Paris die Heimat, und so kommt es, daß diese unvergleichliche Stadt eine fast ewige Jugend sich er-

URSPRÜNGE

hielt und anderseits jeder einzelne in die – selbst durch die große Revolution nicht zerrissene – Tradition der Stadt und des Landes eingefangen wurde, so daß ihr gerade in der Erneuerung die Beständigkeit in einem bewundernswerten Maße erhalten blieb. Claudel dagegen hat, getreu seiner geistigen Herkunft, die ihn eben nicht mit seinem Jahrhundert verband, in einem starken Entschluß auch die äußere Verbindung mit der Gegenwart zunächst gelöst, um in der weiten Welt verloren und darum einsam sein Werk zu schaffen. »Bei der ersten Gelegenheit ist er fortgezogen«, hat Rémy de Gourmont gesagt, »und hat sich scheu und wild in ein fernes Konsulat verbannt; als Höhle diente ihm eine verlassene Pagode, und seine Augen läßt er über gelbe Ameisen schweifen, sicher, daß sie seine Seele nicht sehn . . . er hat sich eigenwillig in ein geheimes Grab verschlossen, ein Fakir des Ruhmes, der lieber unbekannt als unverstanden sein wollte.« Vierzig Jahre lang zog er durch die Welt – im konsularen und diplomatischen Dienst nacheinander nach Nordamerika, China, Böhmen, Deutschland, Italien, Südamerika, Dänemark, Japan und jetzt wieder nach Nordamerika verschlagen – , überall nur ein »Gast«,

ERSTES KAPITEL

wie er sich selbst beschreibt in der »Erkenntnis des Ostens«: »Er ist allem fremd, und alles ist ihm fremd geworden. Häng den Reisemantel auf und trag ihn nicht fort. Ich muß wieder reisen. Er setzt sich nieder am Familientisch, ein verdächtiger und unsicherer Gast. Es ist ein Durchreisender, den ihr aufgenommen habt, seine Ohren sind voll von dem Lärm der Züge und von dem Rauschen des Meeres, er schwankt wie ein Mensch, der träumt, von der tiefen Bewegung, die er noch unter seinen Füßen fühlt, und die ihn wieder fortträgt; es ist nicht derselbe Mensch, den ihr zum Strand gebracht habt. Es hat eine Trennung gegeben, und die Verbannung, in die er eingetreten ist, folgt ihm nach.« Die freigewählte Verbannung, die gewollte Abschließung von der dünnen Luft der »Literatur« aber ließ diesen Dichter erst recht sich selber finden. In den fünfzehn Jahren seines Lebens in China vollendete sich das Werk seiner »Konversion«, die er am 25. Dezember 1886 in Notre Dame zu Paris erlebt hatte. »Ich stand beim zweiten Chorpfeiler am Eingang, rechts an der Sakristeiseite, da vollzog sich das Ereignis, das mein ganzes Leben beherrscht. In einem Augenblick war mein Herz

URSPRÜNGE

berührt, und ich glaubte. Ich glaubte mit einer solchen Kraft des Angezogenwerdens, mit einer solchen Aufwallung meines ganzen Wesens, mit einer so mächtigen Überzeugung, mit einer solchen Sicherheit, die keinem Zweifel irgendwelcher Art Raum ließ, daß seitdem alle Bücher, alle Zufälle eines bewegten Lebens meinen Glauben nicht haben erschüttern, ja in Wirklichkeit nicht einmal haben berühren können. Ich hatte mit einemmal das verzehrende Gefühl der Unschuld, der ewigen Kindschaft Gottes – eine unsagbare Offenbarung. Wenn ich, wie ich es oft getan habe, versuche, die Minuten, die diesem außerordentlichen Augenblick folgten, zu rekonstruieren, so finde ich folgende Elemente, die freilich nur ein einziger Strahl, eine einzige Waffe waren, deren sich die Vorsehung bediente, um mich zu treffen und endlich das Herz eines armen und verzweifelten Kindes zu öffnen: Wie sind die Menschen, die glauben, glücklich! Wenn es wahr wäre, was dann? Es ist wahr! Gott existiert. Er ist da. Er ist ein ebenso persönliches Wesen wie ich. Er liebt mich. Er ruft mich!« Dieser eine Augenblick hat über sein Leben entschieden. Freilich hat sich der junge Claudel nicht sogleich ergeben. Seine alten phi-

ERSTES KAPITEL

losophischen Überzeugungen («Mit 18 Jahren glaubte ich, was alle gebildeten Menschen dieser Zeit glaubten... ich nahm die Hypothesen des Monismus und Materialismus in ihrer ganzen Strenge an; alles war für mich „Gesetzen“ unterworfen; die Welt war eine starre Verkettung von Wirkungen und Ursachen, die die Wissenschaft übermorgen völlig enthüllen würde») blieben zunächst unversehrt. Das ganze trostlose Gebäude seiner Vorurteile stand noch; nur er war mit einem Schlage nicht mehr darin. Er fand sich einem Menschen gleich, »den man plötzlich aus seiner Haut herausgezogen hat, um ihn in einen fremden Körper inmitten einer unbekanntten Welt einzupflanzen«. Er glaubte; aber der Kampf fing damit eigentlich erst an, und er dauerte vier schmerzliche Jahre. Es war Claudels »Saison en enfer«, von der er mit den Worten Rimbauds sagt: »Der geistige Kampf ist so brutal wie eine Schlacht. Es war eine schwere Nacht. Das trockene Blut raucht auf meinem Gesicht!« Am Weihnachtstag 1890 war es zu Ende: Claudel empfing in Notre Dame seine zweite heilige Kommunion.

Claudel hat selbst diesen Weg seiner Heimkehr erzählt (1912 in der Revue des Jeunes), kurz und

URSPRÜNGE

sachlich, gewissermaßen als eine Mahnung und Warnung für die Jugend: »Die jungen Menschen, die so leicht den Glauben verlieren, wissen nicht, was es kostet, ihn wiederzufinden.« Ein paar Jahre früher hatte er schon einmal von diesem Erlebnis gesprochen, in der großen, 1907 in Tientsin bei der Geburt seines ersten Kindes geschriebenen Ode »Magnificat«, in der die Erinnerung an das Adeste fideles der Chorknaben von Notre Dame und der Jubel des Vaters vor der Wiege seines Kindes zusammenklingen in den Worten der Magd des Herrn, die Gott in ihrer Niedrigkeit angesehen hat:

»Und ich bin vor dir wie ein Kämpfer, der knickt.

Nicht daß er sich schwach glaubt, doch weil ein anderer stärker ist.

Du hast mich beim Namen gerufen

Wie einer, der ihn kennt, du hast mich ausgewählt unter allen denen meines Alters.

Du, o mein Gott, du weißt, wie das Herz der Jünglinge voll ist von Liebe, und wie es gern ließe von seiner Trübe und seiner Eitelkeit!

Und siehe da! da bist du plötzlich!«

Und so schwer und drückend ist die Last des

ERSTES KAPITEL

»Großen, das der Herr an ihm getan hat«, daß
das Herz nur mit Mühe sich erhebt zu Gott

»Gleichwie der schwere goldene Weihrauch-
kessel, angefüllt ganz mit Weihrauch und Glut,

Einen Augenblick ausschwingt am Ende sei-
ner gestrafften Kette

Und wieder niedersinkt, und wo er ver-
schwebte,

Einen großen Schwaden von dichtem Dunst
im Strahl der Sonne zurückläßt!«

Nur ein Wort möchte er sagen, das stark wäre
wie die tiefe Verzückung der schweigenden
Kreatur und dann sterben und den Kopf an die
Brust legen »wie der alte Priester, der stirbt,
indem er den Segen austeilt«: lobpreisend be-
kennen, daß Gott ihn erlöst hat von den falschen
Göttern, so daß er nun Ihn allein anbetet und
»nicht Isis und Osiris, nicht das Gerechte oder
den Fortschritt, nicht die Wahrheit, nicht das
Göttliche oder etwa die Menschlichkeit, noch
die Naturgesetze oder die Kunst oder die Schön-
heit... nicht Schemen und Puppen, nicht Diana,
nicht die Pflicht, nicht die Freiheit und nicht
den Stier Apis und eure Schöpfer und eure Hel-
den, eure großen Männer und Übermenschen«
—ihn »ekeln all diese Zerrbilder an«. Deposuit

URSPRÜNGE

potentes de sede! Gott hat ihn vom Tode erlöst; aus der Flut des Meeres ans Ufer gerettet, singt er wie Maria, die Schwester des Moses: suscept Israel puerum suum! »Hinter uns das erschütterte Meer und die brandenden Wogen. Aber dein Volk durchschreitet es trockenen Fußes auf kürzestem Wege hinter Moses und Aaron.« Ein fast alttestamentlicher Prophetenzorn bäumt sich auf in diesem »Magnificat«, trotzig und fluchend wider »die Weisen, die Epikuräer, die Meister im Noviziat der Hölle, die Lehrer der Einführung in das Nichts, wider Brahmen, Bonzen, Philosophen, wider die Lehren, Beweise und Wissenschaften der Zeit«, wider die greuliche Nacht, die ihn so lange umfassen hat und die noch so viele umfassen hält. »Wer nicht an Gott mehr glaubt, der glaubt nicht mehr an das Wesen, und wer das Wesen haßt, der haßt sein eigenes Dasein. Ich habe dich gefunden, Herr.« Gott ist der Ursprung, und Gott ist das Ziel. »Sei gepriesen, daß du mich nicht mir selber preisgegeben hast, sondern mich angenommen hast als ein Ding, das dient und taugt zu dem Ende, das du dir gesetzt hast.« Das »Magnificat« ist Paul Claudels »Credo«; das ist bezeichnend: er bekennt sein Credo nicht, sondern betet es; ja

ERSTES KAPITEL

noch mehr: er singt es, so wie es im Jubel der Freude die Kirche tut.

Gott ist für Claudel die durchaus unbezweifelbare Wirklichkeit. »Es gibt nichts, das wirklicher wäre als das Sein.« Der Mensch kann durch die Sünde aus der Ordnung der Gnade herausfallen; aber er kann sich nicht von Gott als dem Schöpfer lossagen: an ihn bleibt er gebunden. Als geschöpfliches Wesen hat der Mensch ein desiderium naturale nach dem Besitz Gottes. Der Claudelsche »Gottesbeweis« geht von der Tatsache aus, daß es in dem Menschen eine Sehnsucht nach einem Glück und einem Frieden gibt, die in dieser Welt nicht gefunden werden. Diese Tatsache hat den »evidenten, unverkennbaren Charakter einer Notwendigkeit, und wir haben keinen Grund, ihr weniger zu vertrauen als unserm Appetit, der uns zum Essen antreibt. Vielleicht habe ich keinen Hunger, vielleicht ist dies Brot nicht gut, das sind Fragen, die man sich nicht stellt«. Der Heide muß hier verzweifeln, denn er sieht keine Brücke zwischen Gott und dem Menschen; der Christ aber hat »einen Wechsel auf Gott, unterschrieben mit dem Blute Christi; er hat positive Rechte, er ist ein Glaubender und ein „Gläubi-

URSPRÜNGE

ger“.« Gegenüber Rivière beruft sich Claudel immer wieder auf das fundamentale Mißverhältnis zwischen dem Verlangen der Seele und seiner Erfüllung; er weist den Vorwurf, als ob es sich hier um irgendeinen Subjektivismus handle, als ob hier irgendein Postulat zum Fundament eines »Beweises« gemacht werde, nachdrücklich zurück; sein Erweis Gottes geht von einer Tatsache aus: »Ich sage nicht: ich wünsche dies oder jenes, darum ist es; sondern ich sage: ich wünsche es, also habe ich es nicht, also fehlt es mir, obwohl ich gerade dafür geschaffen bin, also bin ich hier irgendwie nicht in Ordnung.« Der Durst schließt für Claudel in seiner Existenz selbst die Quelle ein: »die Unersättlichkeit fordert die Uner-schöpflichkeit« heißt es in »La jeune fille Violaine«. Dieses Verlangen der Seele ist die Tatsache, von der Claudel ausgeht; dabei bleibt er sich bewußt, daß er die katholische Wahrheit nicht evident zu machen vermag, »denn Gott will nicht, daß sie das sei; er verlangt von uns einen freien Entschluß« — vere tu es Deus absconditus, so wiederholt Claudel mit Pascal. Wenn er von dieser »Sehnsucht« der Seele spricht, beruft er sich gern auf das augustinische Wort »Amor meus, pondus meum«; die Liebe

ERSTES KAPITEL

ist die Schwerkraft, welche die Seele zu ihrem Ursprung hinzieht. Die Schwerkraft ist die »Bejahung der Lebensmitte«, sie ist nicht so sehr die Wirkung einer Anziehung von außen her auf eine untätige Masse, als vielmehr ein der Masse selbst einwohnendes Streben: »der Stein fliegt auf den Boden wie der Vogel auf den Baum.« Damit aber ist für Claudel Ursprung und Ziel gegeben, und somit kann für den Menschen die Aufgabe nur sein die Erfüllung des Willens Gottes. »Glücklich nicht, der frei ist, sondern der, den du einweist wie einen Pfeil in den Köcher«; die wesentliche Form des Gebetes ist darum: *fiat voluntas tua!* — das »fiat« aber ist das der Schöpfung, an der der erlöste Mensch, der den Willen Gottes tut, mitwirkt. Der »verborgene Gott« erscheint für Claudel in der Kirche, die der geheimnisvolle Ort der sakramentalen Begegnung Gottes und der Menschheit ist. Man darf, wenn Claudel das Hierarchisch-Institutionelle der Kirche vielleicht für unsere Begriffe überbetont, nicht übersehen, daß ihm das Wesentliche der Kirche — ihr innerstes Geheimnis — durchaus in dem sakramentalen Charakter liegt. Allein es ist ja erst für den modernen Menschen so, daß Sakrament und Recht

URSPRÜNGE

auseinander gerissen sind; die Welt, in der Claudel daheim ist, sah beides noch ganz in Einheit. Der Mensch von heute nimmt, wenn er einmal über die ästhetische Bewunderung hinaus ist, in vielen Dingen zweifellos bei Claudel Anstoß. Das Institutionelle drängt sich bei Claudel manchmal so stark vor, daß man es kaum ertragen zu können glaubt. Das gilt nicht nur für die Kirche, sondern auch für die Institutionen dieser Welt. Der heutige Mensch ist eben so verhängnisvoll mit seiner psychischen Subjektivität belastet, daß er die harte Sachlichkeit einer frühern Zeit kaum noch zu verstehen, geschweige denn zu ertragen vermag. Aber man darf eben nicht vergessen, daß Claudel, der gerade hierin wieder seine geistige Heimat verrät, eine solche Scheidung in einzelne Bezirke gar nicht kennt. Für ihn ist der institutionelle Leib der Kirche von der sakramentalen Seele — wenn man so sagen darf — ebensowenig abtrennbar wie der menschliche Leib von der menschlichen Seele; ist dieser doch nur »Leib« eben durch die Seele. Das Leben Claudels ist ein Leben in der Kirche. Die Kirche gibt ihm nicht nur äußerlich die Richtschnur des Handelns, sondern sie hat auch den ganzen Men-

ERSTES KAPITEL

schen geformt. Seine Sprache ist ganz durch die Sprache der Kirche, das heißt durch die Sprache der kirchlichen Liturgie und der Heiligen Schrift gebildet. Auch dann, wenn seine Dichtung nicht wie in den Gesängen auf die Hochfeste des Kirchenjahres, auf die Apostel, auf die Kreuzwegstationen oder im »Magnificat«, in »La Messe là-bas«, unmittelbar vom Leben der Kirche inspiriert ist, reicht das Leben der Kirche mehr oder weniger stark in sie hinein. »Das große Buch, das mir geöffnet wurde, und in dem ich meine Studien machte, war die Kirche. Gepriesen sei auf immer diese große majestätische Mutter, auf deren Knien ich alles gelernt habe! Ich ging alle Sonntage nach Notre Dame, und so oft es ging, auch in der Woche. Ich wußte so wenig von meiner Religion wie vom Buddhismus, und da entrollte sich vor mir mit einer Herrlichkeit, die all meine Einbildungskraft überstieg, das heilige Drama. Das war nicht mehr die armselige Sprache der Andachtsbücher! Das war die tiefste und grandioseste Poesie, die erhabensten Gesten, die jemals menschlichen Wesen gegeben waren. Ich konnte mich nicht sattsehn an dem Schauspiel der Messe, und jede Bewegung des Priesters schrieb sich

URSPRÜNGE

tief in meinen Geist und mein Herz. Die Lesung des Totenoffiziums und der Weihnacht, das Schauspiel der Heiligen Woche, der erhabene Gesang des „Exsultet“, gegenüber dem mir die berauschendsten Töne des Sophokles und Pindar fade zu sein schienen, all das erdrückte mich vor Ehrfurcht, Freude, Dankbarkeit, Reue und Anbetung.« Die Kirche ist Claudels Mutter. Sie war es, die ihm den heiligen Thomas in die Hand gab.

In der Einsamkeit seiner Jahre in China vertiefte sich Claudel in die beiden Summen des Aquinaten. Er las sie Artikel für Artikel, mit der Feder in der Hand. Thomas formte seinen Geist, so wie die Liturgie seine Einbildungskraft bildete. Noch in spätern Jahren schrieb der Dichter Kommentare zu einzelnen Quästionen des heiligen Thomas. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn man ihn den ersten und ursprünglichsten Thomisten unserer Zeit nennt. Nicht bloß die »Art poétique« verrät, was er Thomas verdankt; nicht bloß jener Traktat »über die Gerechtigkeit«, den der Dichter einmal geschrieben hat, sondern viel mehr noch die ganze geistige Haltung dieses Menschen unserer Zeit, in dem noch einmal in unerhörter Kraft und Frische

ERSTES KAPITEL

das Jahrhundert des Thomas auflebt. Der naive Realismus der Scholastik feiert hier eine existenzielle Auferstehung, von der die folgenden Seiten Zeugnis geben werden. Von Thomas ließ sich Claudel aber auch in die eigentlichen Mysterien des Glaubens einführen; er selber schrieb im Laufe der Jahre eine Reihe theologischer Traktate und Glossen zu einzelnen Büchern der Heiligen Schrift und bereitet sich vor, am Ende seines Lebens eine theologische Abhandlung zu schreiben über die beiden letzten Sätze des apostolischen Credo: die Auferstehung der Toten und das ewige Leben. Von Thomas aus fand er den Weg zu den Vätern der Kirche, von denen vor allem Augustin – freilich ein mit den Augen des Thomas gesehener Augustin – für ihn von größter Bedeutung war. Gewisse Sätze gerade aus Augustin kommen immer bei ihm wieder wie befreiende Formeln; sie sind ihm wie die Dogmen der Kirche nicht Steine, an denen der Fuß sich stößt, sondern Steine, aus denen die Hand Funken schlägt. Die Mysterien »erklären sich weniger durch sich selbst als dadurch, daß sie alles übrige erklären; wie eine Lampe sich weniger durch den Docht erweist als durch das Licht«. Mit solchen Worten ent-

URSPRÜNGE

siegelt Claudel verschlossene Quellen, so mit dem »Amor meus, pondus meum« oder mit dem Motto der »Art poétique«: »Sicut creator ita moderator... Velut magnum carmen ineffabilis modulatrix« oder endlich mit jenem »Etiam peccata«, das vor dem »Soulier de satin« steht. Oft ist es so, als ob ein einziges Wort, das freilich eine Welt in sich trägt, in Claudel wie ein Keim sich entfaltet. Es ist mit den Dogmen wirklich so, wie es der Dichter einmal in der »Verkündigung« sagt: »il y croit, mais cela croit en lui.« Die Wahrheit ist die Speise des Geistes, eine lebendige Speise, die in ihm selber wächst. Wenn Rivière in einer geplanten Apologie »nicht den christlichen Glauben beweisen, sondern ihn einfach beschreiben wollte, aber derart, daß er in seinem wunderbaren Zusammenhang so verlockend erschien, daß der Ungläubige sich von einem Schwindel ergriffen fühlte und nicht anders könnte, als in diesen Abgrund sich hineinstürzen«, so unterstreicht Claudel diesen nur scheinbaren »Pragmatismus«: »die katholische Religion muß durch eine katholische Demonstration erwiesen werden, das heißt durch eine totale, durch die Totalität selbst. Sie ist wahr, weil sie katholisch, das heißt voll-

ERSTES KAPITEL

ständig ist, weil sie der Schlüssel und die Krone von allem ist. Sie triumphiert, indem sie in jedem Augenblick jeder partiellen Kritik ihre ungeteilte Ganzheit entgegen wirft.« Thomas aber ist für Claudel vor allem der Führer eben zu dieser Totalität des katholischen Dogmas geworden. So kann es nicht verwundern, daß er in Einzelheiten sich weniger tief bei Claudel eingepreßt hat; man findet kaum einmal in dem Werke Claudels aus Thomas Stellen, die wie jene Augustinus-Worte für ihn wie erleuchtende Blitze aufgezuckt wären, aber man findet dafür, zum Beispiel im zweiten Akt des »Ruhetag«, eine zum Teil wundervolle und echt dichterische Darlegung tiefster Gedanken katholischer Dogmatik. Thomas verschwindet ja fast in seinem Werke selbst; aber eben dieses Werk als Ganzes ist es, dem Claudel die scharfe Ausprägung seines katholischen »Weltbildes« verdankt. Wenn einmal ein einzelnes Thomaswort auftritt, das jenen Augustinus-Stellen an die Seite zu setzen wäre, dann ist es ein Wort des Dichters Thomas, etwa das sogar in einer Dichtung wiederkehrende »et antiquum documentum novo cedat ritui«.

Neben diesen Quellen verschwindet die Litera-

URSPRÜNGE

tur fast ganz. Es finden sich bei Claudel der Literatur gegenüber Worte von einer Geringschätzung und Verachtung, die sich nicht leicht überbieten lassen. Das iraszible Temperament des Dichters gibt sich in solchen Äußerungen ganz ungehemmt. Freilich ist zu sagen, daß diese Abneigung gegen alles, was Literatur heißt, den Dichter doch nicht gehindert hat, in aufrichtiger Freundschaft mit vielen zeitgenössischen Dichtern verbunden zu sein. Aber Wirkungen sind von ihnen nicht auf ihn ausgegangen. Als dichterische Ahnen kennt er eigentlich nur zwei: Stephan Mallarmé und Arthur Rimbaud, die beiden Lehrer seiner Jugend, über die er aber bald hinauswuchs – Mallarmé, der Rekluse in einem Kabinett von »Zeichen«, der das Wort wieder entdeckt hat als die geheimnisvolle Kraft zur Transformation des Sinnlichen in das Geistige, des Zufälligen in das Notwendige, des Zeitlichen in das Ewige, und der damit den Dichter wieder erweckt als wirklichen »Schöpfer«, als poietes, war für Claudel, der jahrelang, wenn auch nur von Zeit zu Zeit, bei ihm verkehrte, der »Meister«, den er rühmt, und dem er doch widersagt, weil er nur um das geschaffene, aber noch nicht um

ERSTES KAPITEL

das dieses geschaffene Wort alleintragende Ewige Wort des Vaters weiß; seine Theorie der Dichtung und des Wortes hat in Claudels theoretischem und dichterischem Werk tiefe Spuren hinterlassen, aber schon die »Art poétique« zeigt, daß bei Claudel Thomas vollendete, was Mallarmé begonnen hatte. Rimbaud aber war ihm mehr als ein dichterisches Vorbild. Er ist für Claudel eine fast legendäre Gestalt: der ruhelose Wanderer, der in heidnischer Zeit wandern mußte wie die Patriarchen des Alten Bundes, um das Angesicht Gottes zu suchen, der »Mystiker im Urzustand«, der, von dem Rufe Gottes getroffen, durch seine Flucht noch der Stimme Gottes Zeugnis gibt, der — in aller Verzweiflung noch hoffend — in der Verbannung im Tal der Tränen in einer wahrhaftigen »Hölle« sich weiß und eine verzehrende Sehnsucht nach Unschuld und Reinheit verspürt, der Märtyrer, der für seine Zeit stirbt, dessen Wahrheit er — Claudel — eben in seiner von ihm getroffenen Existenz bezeugt: »Ich bin einer von denen, die ihm aufs Wort geglaubt haben.« »Der erste Strahl der Wahrheit traf mich bei der Begegnung mit den Büchern eines großen Dichters, dem ich ewige Dankbarkeit schuldig bin, und der auf die Bildung

URSPRÜNGE

meines Denkens einen großen Einfluß ausgeübt hat: Arthur Rimbaud. Die Lektüre der „Illuminations“, dann einige Monate später der „Saison en enfer“ war für mich ein ungeheures Ereignis. Zum erstenmal öffneten diese Bücher einen Spalt in meinem materialistischen Gefängnis und gaben mir den lebendigen und fast physischen Eindruck des Übernatürlichen. «Rimbaud hat er ein Gedicht gewidmet in den »Feuilles de Saints«; und in »La Messe là-bas« taucht Rimbauds dunkles, von der Sonne Äthiopiens fast ausgebranntes Gesicht vor ihm auf im heiligen Augenblick der Konsekration: »Er ist gleich dieser Frau, die keine Ruhe hat wegen des Silberstücks, das sie verloren weiß, gleich jenem Kaufmann, dem man von einer einzigen Perle gesprochen hat, und nun verläßt er sein Haus, und schon hat er alles verkauft; es gibt für ihn keine Ruhe, gibt für ihn kein Vaterland, und die Kunst ist nur Hohn und die Liebe eine Zweideutigkeit, weil er den Schlüssel zu dem alten Gastmahl verloren hat... Rimbaud, warum gehst du weg und warum bist du wieder einmal, wie es auf den alten Bildern zu sehn ist, wie das Kind, das das Haus verläßt?... das, was du so ferne suchst — die Ewigkeit —, sie ist

ERSTES KAPITEL

schon in diesem Leben allen Sinnen erreichbar; heb deine Augen und schau fest vor dich hin, und sieh das Brot in der Monstranz.« Doch »nicht das Brot, sondern der Kelch war dieser großen Sehnsucht bereitet«. Für Claudel aber hat »Une saison en enfer« die Pforten des Paradieses geöffnet. Die fast mythische Gestalt Rimbauds geht mit Claudel fast durch das ganze Leben. Rimbaud ist einer jener Gezeichneten, die das Schicksal eines Unterganges tragen und wie symbolische Opfer einer Zeit sind. Er steht in der Reihe der heute schon zum Mythos gewordenen Gestalten eines Hölderlin, Nietzsche, van Gogh; die Folge der Namen ist wie eine Stufung des Untergangs. Ihr heroischer Untergang aber ward der Zeit ein Signal; und früher oder später begriffen einige wenige vielleicht den Sinn ihrer Sendung. Claudel hat das Schicksal Rimbauds begriffen. »Ich bin einer von denen, die ihm aufs Wort geglaubt haben; ich bin einer von denen, die ihm vertraut haben.« Mallarmé und Rimbaud sind die wesentlichen Ahnen des Dichters Claudel. Genealogische Philologie mag hier und da noch Einflüsse aufspüren; im ganzen bleiben sie bedeutungslos — am interessantesten wäre vielleicht,

URSPRÜNGE

dem etwas gefährlichen Einflusse Wagners auf das Claudelsche Drama nachzugehen. Die Quellen dieses Dichters fließen nicht in der Literatur; er selbst hat mit dem Finger auf sie gezeigt: »eine Hand auf dem Buch der Bücher, die andere auf der Welt, müssen wir die große symbolische Untersuchung fortsetzen, die zwölf Jahrhunderte lang die Beschäftigung der Väter des Glaubens und der Kunst gewesen ist.«

ZWEITES KAPITEL
SPECULATOR MUNDI

Jedes Ding hat seinen Platz in der unermesslichen Werkstatt der Erkenntnis.

Universi saeculi pulchritudo...velut magnum carmen ineffabilis modulatoris...

SPECULATOR MUNDI

WENN UND SOWEIT PHILOSOPHIE Erkenntnis des Seins ist, ist Paul Claudel ein Philosoph, der als solcher nur mit Goethe und mit den vorsokratischen Naturphilosophen verglichen werden kann. Claudels Philosophie ist die Philosophie einer absolut unbefangenen, rein den Dingen selbst zugewandten Naivität — »ich nehme die Welt so wie sie ist und habe nichts an ihr zu ändern«; seine Grund-

ZWEITES KAPITEL

haltung ist ein kindliches Vertrauen. Sokrates hat die Philosophie »vom Himmel auf die Erde herabgeholt« und sie damit auf einen gefährlichen Weg geführt: der Mensch trat in den Mittelpunkt und wurde dann bei den Sophisten von selbst das Maß der Dinge. Die christliche Philosophie hat diesen Abfall noch viel furchtbarer erlebt. Sie ist in der neuern Zeit mit Bewußtsein »kritisch«, das heißt ihre Grundhaltung ist nicht mehr die des Vertrauens, sondern die der Vorsicht, der Zurückhaltung, des Urmißtrauens. Erkenntnistheorie und Psychologie sind an die Stelle der Metaphysik und Ontologie getreten. Das Ende ist jene psychologische »Introspektion«, die »sich selber verfälscht und eine Art künstlichen Individuums an die Stelle der naiven und handelnden Person setzt«. Claudel redet zwar in seiner »Art poétique«, die sein philosophisches Grundbuch und die nach seinem eigenen Zeugnis für das Verständnis seines dichterischen Werkes wichtigste Schrift ist, fast immer von der Erkenntnis, aber die »Erkenntnislehre«, die er in diesem Buche vorträgt, wurzelt durchaus in der Metaphysik. Den einzelnen Realitätssphären sind je besondere Erkenntnisorgane zugeordnet: die Sinne, die Ver-

SPECULATOR MUNDI

nunft und der Glaube. Claudels Welt ist eine streng hierarchisch geordnete Welt; jede Absolutsetzung eines dieser Organe, sei sie empiristisch, rationalistisch oder fideistisch, unterschlägt einen Bereich der Wirklichkeit («man kann den Duft der Rose nicht hören»). Die Möglichkeit der Erkenntnis ruht für Claudel auf jenen letzten, in der Einheit der Welt wurzelnden Beziehungen zwischen den Dingen, auf die schon in ganz primitiver Form Empedokles zurückgriff, wenn er lehrte: dadurch, daß die Elemente aller Dinge in uns selbst sind, können wir die Dinge erkennen: die Erde durch die Erde in uns, das Wasser durch das Wasser in uns, das Feuer durch das Feuer in uns. Claudel berührt sich hier mit Goethe so gut wie mit Thomas von Aquin. Goethe spricht von den »antwortenden Gegenbildern in der äußeren Welt«, und er versichert: »Hätte ich nicht die Welt durch Antizipation bereits in mir getragen, ich wäre mit sehenden Augen blind geblieben, und alle Erforschung und Erfahrung wäre nichts gewesen als ein ganz totes und vergebliches Bemühen«; Thomas aber lehrt mit Aristoteles »anima quodammodo est omnia«, das heißt: die Seele ist zwar nicht, wie Empe-

ZWEITES KAPITEL

dokles naiv meinte, eine natürliche Synthese aller Dinge, aber sie ist doch eine »Harmonie«; sie enthält in gewisser Weise alles, was ihr zu erkennen aufgegeben ist. Sie ist selbst ein geheimnisvoller Kosmos, dergestalt, daß die Freude am Schönen für sie nichts anderes ist als die Freude, sich selbst in der Einheit mit dem Ganzen zu entdecken: *sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus*. Die *Connaissance* beruht somit auf der *Co-naissance* der Welt. Die Erkenntnis der Welt bedeutet nichts als ihres Zusammengeboreneins inne zu werden. »*Creavit omnia simul*«, das heißt für Claudel nach dem griechischen Text: Gott schuf alles »in eins«. Alle Dinge haben dasselbe Wesen, die Bewegung, das innere durch die Berührung mit einer von ihnen verschiedenen Realität — mit Gott — hervorgerufene Erschauern, die Geschöpflichkeit. Von dieser einen Ursache her allein bilden sie selber eine Einheit. Sie stehn zueinander in Beziehung; eins hält das andere; zwischen ihnen besteht ein »Zusammenhang«. »Vom höchsten Engel, der dich anschaut, bis zum Kiesel auf der Straße und von einem Ende der Schöpfung bis zum andern hört der Zusammenhang nicht auf, ebensowenig wie zwischen

SPECULATOR MUNDI

Leib und Seele. Die unsagbare Bewegung der Seraphim teilt sich den neun Chören der Geister mit, und hier auf Erden erhebt sich, um zu säen und zu ernten, der Wind. So setzt das Wasser den Geist fort und trägt ihn und ernährt ihn, und zwischen allen deinen Kreaturen bis zu dir hin ist wie ein flüssiges Band« (L'Esprit et l'Eau). Die Welt ist also für Claudel ein Akkord, dessen Töne sich gegenseitig fordern und ergänzen, eine Harmonie, in der alles zusammen »stimmt«. In dieser »Konsonanz« der Dinge offenbart sich die Einheit der Welt; ihr innerster Grund aber ist die Einheit Gottes. Wenn sie von diesem Grunde getrennt wird, kehrt die Welt zurück zur »Atonie des Chaos«. Weil die Welt als ein Ganzes geschaffen ist, darum ist das Einzelne nie in der Vereinzelung, sondern nur vom Ganzen her zu begreifen. Wir können das konkrete Ding »definieren« nur dadurch, daß wir es unterscheiden von dem, was es nicht ist, nur dadurch, daß wir es »abgrenzen«. Es ist etwas durch seine Grenze; sagen, was es ist, heißt sagen, was ihm fehlt. Was ihm aber im letzten Grunde als einem Einzelding fehlt, das ist die Totalität. Nur von dieser her ist es also zu begreifen. Das Einzelding hat nicht diese

ZWEITES KAPITEL

oder jene Ursache, sondern es hat Ursachen; es hängt ab von dem ganzen, mit ihm koexistierenden Universum. Daher fordert jedes Einzelne das Ganze, das in der gegenseitigen Ergänzung aller Einzeldinge als Universum besteht. Damit ist jedoch in keiner Weise ein statisches Gleichgewicht als Prinzip dieser Welt gesetzt; im Gegenteil: das Gleichgewicht ist das immer bleibende Ergebnis eines dynamischen Zusammenwirkens. »Wir suchen nicht, so heißt es in der „Art poétique“, den Mechanismus der Dinge von unten her zu begreifen, wie ein Heizer, der auf dem Rücken unter seine Lokomotive kriecht; sondern wir stellen uns vor das Ganze der Kreatur wie ein Kritiker vor das Werk eines Dichters, indem wir voll die Sache auskosten und prüfen, durch welche Mittel er seine Wirkungen erreicht hat, wie ein Maler mit zugekniffenem Auge sich vor das Werk eines Malers stellt oder ein Ingenieur vor den Bau eines Bibern.« Die Welt ist eine ständige und unaufhörliche Schöpfung. Sie ist »geprägte Form, die lebend sich entwickelt«. Darum aber läßt sie sich nicht in Formeln begreifen, die nur Abstraktionen sind und das Konkret-Lebendige nicht zu erfassen vermögen. Der Zusammen-

SPECULATOR MUNDI

klang der Dinge besteht im Zusammenwirken, denn »sein heißt schaffen«. Daher ist die Welt immer neu; »der Mensch ist noch nackt. Das Meer bewahrt noch seine Schätze. Apollo tritt noch ein in die Schmiede des Donnerers. Die Welt ist noch unversehrt, noch jungfräulich wie am ersten Tag, frisch wie Milch ... Die Menschen vor uns haben uns nicht um unser Recht betrogen, sie haben unser Erbe nicht geschmälert. Die Dinge sind nicht wie die Stücke einer Maschine, sondern wie Elemente in der unerschöpflichen Arbeit einer immer neuen Zeichnung ... bei jedem Atemzug ist die Welt ebenso neu wie bei dem ersten Mundvoll Luft, den der erste Mensch zum ersten Male aushauchte.« Die Zeichnung wechselt, das Gewebe verschlingt sich immer neu, aber »alles arrangiert sich, um einen bestimmten Zustand aufrechtzuerhalten«. So sind wir »Zeugen einer fortwährenden Schöpfung«. Gerade diese Schöpfung gilt es zu sehn, »die Entwicklungen, die sie in sich schließt, wie die Knospe die Rose«; wir müssen ihre Intention erfassen, ihre Richtung und ihren Sinn. Wenn Claudel sagt: »die Zeit ist der Sinn des Lebens«, dann meint er die reale, qualitative Zeit, die nichts anderes ist als der Fortschritt der

ZWEITES KAPITEL

lebenden Wesen und die aus ihren gegenseitigen Beziehungen sich ergebende fortwährende Modifikation der Welt. »Das ganze Universum ist eine Maschine, um die Zeit zu bezeichnen.« Das Leben jedes Menschen, von der Geburt bis zum Tode, ist ein Abschnitt dieser absoluten Dauer, von der jedes Einzelwesen »einen bestimmten Teil abzumessen hat«; ein Bruchteil der totalen Intention der Welt ist ihm anvertraut. Jeder erscheint und geht an der Stelle und in dem Augenblick, in dem es das Ganze erfordert. Die mechanische Zeit »läuft ab«, die reale Zeit »erfüllt sich«; sie erfüllt sich in der Kooperation aller Wesen; die Welt ist also eine »Komposition«, ein »Drama«. Jeder kommt, um seine Rolle zu spielen, sein Stichwort zu sagen und dadurch den andern aufzurufen. Das Wort verhallt nicht im Leeren, sondern weckt einen Widerhall. Das Wort fordert die Antwort, damit im »Reim« die Stimmen sich verketteten. »Die Zeit zieht vorüber, sagt man; ja — es zieht etwas vorüber, ein unendlich verwickeltes Drama mit durcheinander gemischten Spielern, nicht ein Arrangement von isolierten Automaten, die endlos dieselbe Geste hervorbringen, sondern eine gemeinsame Handlung, eine

SPECULATOR MUNDI

wirkliche Comedia dell 'Arte; da habe ich meinen Auftritt und meinen Abgang; meine Antworten sind festgesetzt.« Das Ganze ist also ein unzerreißbarer Zusammenhang: »das Vergangene lockt das Kommende und bestimmt seinen Sinn; es vergeht und hört doch nicht weniger zu existieren auf als die ersten Worte eines Satzes, wenn die letzten an unser Ohr klingen.« Was einmal gewesen ist, verliert nie seine wirkende Kraft; jedes Wesen ist streng individuell, und jeder Augenblick ist völlig neu, »er enthüllt nicht die gleiche Vergangenheit und verhüllt nicht die gleiche Zukunft«. Alle Dinge zusammen—in ihrem Werden und Vergehn— »erschöpfen bis zur letzten Strophe das Gedicht«. In diese Ordnung ist der Mensch hineingestellt, und zwar als freies Wesen. Als solches kann er den Versuch machen, sich dem Zusammenklang zu entziehen, sich aus dem Ganzen zu »sondern«, sich auf sich selbst zu stellen und von der Mitte zu lösen, zu der die Schwerkraft seiner Liebe (*amor meus pondus meum!*) ihn zieht. Er kann die Antwort verweigern und damit sich der Verantwortung entziehen, er kann »sündigen«. Aber im tiefsten Grunde ist diese Störung nur eine scheinbare; denn sie vermag die Ordnung

ZWEITES KAPITEL

des Universums doch nicht aufzuheben, sondern ist ihrerseits »aufgehoben« in dem Ganzen dieser Weltordnung. Auch die scheinbar sich isolierende, vom Ganzen sich absondernde, die Ordnung verneinende Freiheit ist bei Claudel wie bei Thomas umgriffen von der Prädestination Gottes («wie wir auch handeln, es drückt sich darin das Notwendige aus«, heißt es im »Bürgen«). Die Ordnung »reguliert« sich selbst wie »ein wieder ins Gleis kommender Körper, der auf schwankendem Boden sein Gleichgewicht bewahrt«. »Der Mensch ist frei inmitten einer Welt, die es nicht ist«, sagt Claudel in der Einleitung zu *Rivières*, „A la trace de Dieu“, »er hat seine eigene Bewegung in Einklang zu bringen mit einer Menge von Bewegungen, die nicht von ihm abhängen. Inmitten einer Menge von Gefährten hat er unter seinen Füßen einen sich fortbewegenden Boden. Er arbeitet zusammen mit der Vorsehung, die wie ein Abhang die Ereignisse zieht, die den Sinn und Rhythmus ihres Fortgangs regelt, die aber, um ihre Zwecke zu verwirklichen, nicht verzichtet auf die Beteiligung des freien Willens, mit dem sie verhandelt durch ein feines System von Weigerung und Lockung.« So wird auch

SPECULATOR MUNDI

die Freiheit des Menschen von der Ordnung des Ganzen mitumfaßt. Auch der Ethiker Claudel steht durchaus im Banne des Metaphysikers.

Claudels Philosophie ist eine in der Naturphilosophie wurzelnde Metaphysik. Wie Goethe so ist auch Claudel im letzten Grunde ein »Natur-schauer«, nicht ein »Naturforscher«, für dessen systematisches Bemühen, wie Goethe sagt, schließlich »alles fertig« ist. Wie Goethe ist er nicht ein Analytiker, sondern ein Synthetiker, ein »Zusammenschauer«. »Der Mensch erkennt die Welt nicht durch das, was er ihr entnimmt, sondern durch das, was er ihr gibt: sich selbst. Er fügt sich selbst ein in den Akkord, der das Objekt seiner Erkenntnis ist wie ein Klavier, über das ich meine Finger hingleiten lasse.« Claudels Naturerkenntnis ist sympathetisch, aber nicht sentimental. Im Gegenteil: er trägt so wenig ein Gefühl in die Natur hinein wie ein System; seine Naturerkenntnis ist durchaus sachlich: er liest die Natur »wie einen Bericht«; seine Naturbetrachtung hat den Charakter einer »Untersuchung«; er konstatiert, registriert und inventarisiert die Dinge, die er erkennt. Aber nie sieht er das einzelne Ding in einer abgelösten Gesondertheit, sondern alles in der Zusam-

ZWEITES KAPITEL

menordnung zum Ganzen. Seine Art hat er in der Vorrede zu Rivière in Worten beschrieben, die ganz unwillkürlich an die Goethes erinnern, mit denen dieser sich als »Naturschauer« von den Naturforschern und Naturphilosophen abgrenzt: »dem Gegebenen gegenüber, dem Natürlichen sowohl wie dem Übernatürlichen, hat der menschliche Geist zwei Möglichkeiten. Er kann ausgehen von Wahrheiten, deren Evidenz oder Realität sich ihm aufdrängt, ohne daß sein Verstand sie ganz erfassen oder durchdringen könnte, um dann auf dem Wege der logischen Deduktion weiterzukommen. Das tut in gleicher Weise die Naturwissenschaft wie die scholastische Philosophie, die eine quasi-grammatische Interpretation des Wirklichen ist. Oder man kann sich diesem Bekannt-Unbekannten gegenüberstellen in einem Zustand von Frische, Vertrauen, Reinheit, Jungfräulichkeit, absoluter Aufrichtigkeit und zugleich leidenschaftlicher Aufmerksamkeit. Das ist die Haltung, die die Heilige Schrift rühmt, wenn sie uns empfiehlt zu suchen, das Zimmer zu putzen und zu reinigen, um die verlorene Drachme zu finden, die Hände auszustrecken, um zu sehn, ob es uns vielleicht gelingt, Ihn zu berühren... An die

SPECULATOR MUNDI

Stelle der logischen Deduktion (die nicht abzulehnen ist und ihren Platz behält, denn wir haben kein Hilfsmittel zuviel) tritt eine Art von Beschreibung oder Topographie.«

Der Naturschauer wandelt wie Adam, der erste Mensch, staunend durch den immer neuen Garten dieser Erde und entdeckt seine Wunder. »Entdecken« ist das Grundwort der Claudel'schen Naturbetrachtung. Claudel trägt nicht in die Natur sein eigenes Ich hinein, sondern liest sie wie ein aufgeschlagenes Buch. Wie ein staunendes Kind geht er mit aufgerissenen Augen von Wunder zu Wunder. »Ich finde mich wieder an der höchsten Gabelung des alten Baumes im Winde, ein Kind, und zwischen den Äpfeln gewiegt. Hier sitze ich wie ein Gott auf seinem Blütenstengel, ein Zuschauer der Hauptbegebenheiten der Welt, in einer tiefen Versunkenheit, und betrachte die Höhe und die Gestaltungen des Landes, und wie die Hänge und die Auen liegen; mit eingestelltem Auge, wie ein Rabe, folge ich einer Straße... ich bedarf keines Tageblattes, wo die vergangenen Dinge drinstehn; ich brauche nur diesen Ast zu ersteigen und, über die Mauer erhöht, sehe ich vor mir die ganze Gegenwart ausgebreitet« („Er-

ZWEITES KAPITEL

kenntnis des Ostens⁶⁶). Alles, was sein Auge erblickt, erscheint ihm wie ein unerhörtes Wunder. Er kommt sich vor wie Alexander oder Cäsar, die die Reiche dieser Welt eroberten, oder wie Kolumbus, der eine Welt entdeckte. »Wenn ich nach dieser langen Mühe durch Zweige und Dornen hindurch mittags wie ein Held aus der Geschichte in den Schoß der Lichtung eindringe, dann setze ich meine Faust dem schweren Felsen in den brennenden Nacken, und nur der Einzug Alexanders in Jerusalem gleicht der Ungeheuerlichkeit meiner Feststellung.« »Wie einst, als Kolumbus und Magalhaes die beiden Enden der Erde verbunden haben, die ungeheuerlichen Mißgestalten der alten Weltkarten verschwanden, so hat auch für uns der Himmel keine Schrecken mehr, denn wir wissen, soweit er sich dehnt, ist dein Maß; und es ist da deine Güte« (Ode V). Überall entdeckt das Auge Claudels die Einheit, die Harmonie, den Rhythmus, das göttliche Maß, die Form, das »Gesetz« der Natur, jenes innere Gesetz, das nicht wie die »Gesetze« der Wissenschaft bloß ein »nützliches Verfahren ist, sich im Lexikon der Natur zurechtzufinden«. Das Ziel seiner Naturbetrachtung ist »Erkennen«

und »Begreifen«. »Wie man von einer Musik sagt, daß man sie begreife, so greife ich die Natur auf wie einen ganz genauen Bericht, der aus lauter Eigennamen bestünde; je weiter ich und der Tag fortschreiten, desto tiefer dringe ich in das sich eröffnende Gesetz. Einstmals entdeckte ich mit Genuß, wie alle Dinge miteinander schwingen, und jetzt gilt von dieser geheimen Verwandtschaft, um derentwillen sich die Schwärze dieser Tanne vor mir dort fern das helle Grün jener Ahorne wählt, daß nur mein eigener Blick ihr Wirkung verleiht, und indem ich den frühern Plan wiederherstelle, nenne ich meinen Besuch eine Untersuchung. Ich bin, der die Schöpfung nachprüft und sein Siegel unter die Gegenwart setzt.« Der Mensch als Bild und Gleichnis Gottes hat das Wort: er kann in den Garten dieser Welt vorstoßen, die Dinge herausgreifen, sie »begreifen« und ihnen wie Adam ihren Namen geben. Er »buchstabiert« gewissermaßen die Welt, und dadurch stellt sich ihm die Welt erst eigentlich her. Er betrachtet die Dinge nicht um ihres Nutzens willen — »der vorgezeichnete Weg des Soldaten und des Händlers, die Gläubigkeit der Unfruchtbaren, die in demütiger Haltung siebenmal um den

ZWEITES KAPITEL

heiligen Gipfel wandert, haben mit meinen Kreisen nichts zu schaffen« — ; er sieht sie an: rein, unbefangen, ohne irgendwelche Zweckgedanken, nur von der heiligen Leidenschaft beseelt, zu erkennen und des Einklangs mit der Welt inne zu werden — »Mir dient die gleichmäßige Bewegung meiner Beine, um die Stärke einer viel heimlicheren Berufung zu ermessen. Das anziehende All eines jeden Dinges, ich empfinde es in der Ruhe meiner Seele.«

Die Entdeckung der Welt ist für Claudel der unerschöpfliche Quell eines unbeschreiblichen Glückes: »daß alles stimmt in dieser Welt, das macht mich so glücklich!« Das Grundgefühl dieses Naturschauers ist Staunen, Bewunderung, Ehrfurcht, Freude und Dankbarkeit. Der dichterische Ausdruck dieses Gefühls aber ist der Hymnus. Darum ist es nicht zu verwundern, daß der Hymnus in Claudels Dichtung eine so bedeutende Stellung einnimmt. Die einzelnen Stücke der »Erkenntnis des Ostens« sind Prosa Gedichte von oft hymnischem Charakter, so sehr auch der Dichter einfach sachlich zu »beschreiben« bemüht ist. Das Buch ist eine kostbare Frucht des Aufenthalts in China, während dessen dem Dichter auf seinen langen Wanderun-

gen und Spaziergängen die Natur ihr innerstes Geheimnis erschloß. Der ganze Weltzusammenhang aber, Natur und Übernatur umgreifend, steht hinter jenen fünf großen Oden, die gerade in dem jähen Aufleuchten und Verblasen der Bilder, in der innern Erregtheit des Rhythmus, in dem geheimnisvollen Dunkel der Sprache von der Ergriffenheit des durch das Wunder überwältigten und um das Wort ringenden Dichters Zeugnis geben. In ihnen ist ein Überströmen von Jubel und Dankbarkeit, ob der Dichter von dem unbegreiflich-wunderbaren Zusammenhang der ganzen Natur redet (L'Esprit et l'Eau) oder von der Berufung und Sendung des Dichters (Les Muses) oder von den Wundern, die Gott an seiner Seele getan hat (Magnificat). Ganz aus der Versenkung in die Geheimnisse der Übernatur aber quillen in gewaltigen Stößen die großen Hymnen der »Corona benignitatis anni Dei«, stürzende Katarakte einer überströmenden Seligkeit: der Hymnus auf Pfingsten und auf das heiligste Sakrament. Die gratiarum actio, die der letzte Sinn des Lebens überhaupt ist, wird hier zu einem lodernden Brandopfer, dessen Glut den Opfernden mit zu verzehren droht.

DRITTES KAPITEL
ACTOR SCENAE

Jeder Mensch ist geschaffen, um Zeuge und Mitspieler eines Dramas zu sein und dessen Sinn in sich zu bestimmen.

Ich habe nichts zu tun als zu gehorchen.

Die Gegenwart existiert allein als die Oberfläche der wäbrenden Ewigkeit.

Wozu sich quälen, wenn der Gehorsam so einfach ist?

ACTOR SCENAE

»NON SUM ACTOR HUIUS SCENAE, SED sum solus speculator«, hat der Philosoph Geulincx gesagt. Gegen diesen Satz protestiert Claudel nicht nur mit seinem Wort, sondern mit seiner ganzen Existenz. Die Betrachtung, sei es die des Ästheteten oder des Mystikers, erschöpft für ihn die Lebensaufgabe des Menschen nicht. Wie er in seiner Jugend die »Literatur« als Lebensberuf zu erwählen verschmähte — Stephan Mal-

DRITTES KAPITEL

larmé, der »Professor«, gab ihm ein würdiges Vorbild —, so hat er auch in spätern Jahren sich nicht genug tun können, Jacques Rivière, den er in einem schweren innern Kampf um die Wahl des Berufes sah, vor der Literatur zu warnen: »Es gibt keinen schlimmern Beruf als die Literatur, sie ist ein Luxus, aber kein Broterwerb.« Die ästhetische Haltung des bloßen Betrachters ist ihm ein Greuel. Er selber hat sein literarisches Werk in den Mußestunden seiner Berufsarbeit als Konsul und Botschafter geschaffen. »Ich habe immer meine Pflichten als Staatsbeamter über all meine schriftstellerischen Beschäftigungen gesetzt,« sagt er zu Henri Lefèvre, »es ist das vielleicht eine Erbschaft aus meiner Familie.« An Rivière aber schreibt er am 11. Januar 1908 aus Tientsin: »Sie fragen mich über Einzelheiten meines Lebens; es hat nichts Bemerkenswerthes oder Interessantes. Ich widme eine halbe Stunde täglich der Dichtung und den Rest der Zeit meiner Familie und meinen Arbeiten als Magistrat und Bürgermeister der kleinen Stadt, die ich hier zu verwalten habe.« Ein Bild aus seinem Leben zeichnet er dann noch einmal in ein paar Versen in »La Messe là-bas«: »währenddessen schreibe ich, die Feder in der

ACTOR SCENAE

Hand, die Säcke Kaffee und Zucker um in Milreis.« Wiederum tritt hier Claudel neben Goethe, der auch den Beamtenrock nicht aus Willkür oder Laune trug. Vielleicht wird hier sogar ein tiefes Gesetz des geistigen Lebens deutlich, das heute freilich, mehr als gut ist, verachtet wird: daß nämlich gerade die Ekstase des Künstlers, wenn sie nicht boden- und haltlos werden soll, das heilsame Gegengewicht der Pedanterie braucht, die ihren Fuß an die Erde bindet, den harten Zwang zu sachlicher Arbeit; und es läßt sich wohl fragen, ob nicht gerade dann, wenn dieses Gegengewicht da ist, die Ekstase eben am reinsten und ursprünglichsten ausbricht. Wenn Claudel Rivière gegenüber betont, daß der Schriftsteller, dem die Literatur Broterwerb werde, seine Freiheit opfert, so gilt dies Wort in einem tiefern als dem zunächst gemeinten Sinn, indem der durch die Schriftstellerei als Beruf gebundene Schriftsteller oft genug »mit Hebeln und mit Schrauben« seinem Geiste abzuzwingen versucht, was nur bei dem durch einen heterogenen Beruf gebundenen, aber gerade als Dichter und Schriftsteller freien unter dem Druck seines beruflichen Lebens wie eine Quelle spontan aufbricht. Claudel jedenfalls

DRITTES KAPITEL

hat — und das zu betonen erscheint hier wichtig — seine »Philosophie« existenziell dargestellt: er ist nicht bloß *speculator mundi*, sondern bis zur Stunde *actor scenae*.

Die Welt ist ein Drama, und alles, was in der Welt ist, hat dieses Drama mitzuspielen, lehrt die »Art poétique«. Jedes Wesen, von Gott »bei seinem Namen« gerufen, hat in dem Drama seine bestimmte Rolle, und nur dadurch, daß ein jedes eben diese, ihm übertragene Rolle durchführt, kommt das Drama als Ganzes zustande: »Alles hat seinen Platz, der nicht ein anderer sein kann, alles ist bereitet und bestimmt.« Das Universum ist ein Ganzes, in dem die einzelnen Teile einander gegenseitig bedingen. Die Urformel der Welt ist *pax*, das heißt die Zusammenfügung aller Dinge. Alles hängt zusammen, steht zueinander in Beziehung, »die Erde gehört dem Himmel, der Leib dem Geist, und alle von ihm geschaffenen Dinge hängen zusammen, und alle zugleich sind einander notwendig«, so verkündet Andreas Gradherz in der »Verkündigung« das Grundgesetz der Welt. Das bedeutet aber: kein Wesen ist in sich vollständig, es wird vollständig nur dadurch, daß es dem Ganzen verbunden, in das Ganze eingeglie-

ACTOR SCENAE

dertist. Der Einzelne ist »ganz« nur dadurch, daß er in Einklang ist mit der Welt, ja das einzelne Wesen wird, was es werden soll, allein durch das Ganze. In dieser »Welt - Anschauung« wurzelt das Claudelsche Drama. Der Mensch ist das, was er ist, erst in der Sozietät. Der Roman isoliert den Menschen; darum konnte er für Claudel nicht die ihm gemäße künstlerische Ausdrucksform werden; er würde seinem Weltbild nicht gerecht. Der moderne Roman insbesondere hängt zusammen mit dem Hang des modernen, nicht mehr der Welt, sondern sich selbst zugewandten Menschen zur »Innenbeschauung«. »Es ist eine beklagenswerte Hygiene,« sagt Claudel in dem Gespräch mit Lefèvre am 18. April 1925, »sich immer selbst zu betrachten. Man fälscht sich, indem man sich selbst betrachtet. Man fabriziert eine Art künstlichen Individuums, das die naive und handelnde Person ersetzt. Das wahre Ich enthüllt sich durch die Umstände, und deshalb hat das Drama mehr Wahrheit als der Roman, weil es die Handlung an die erste Stelle setzt und die Person zu nichts anderm als zu einer Funktion der sie erweckenden Handlung macht.« Das ist selbstverständlich nicht im Sinne platter, positivistischer Milieutheorien ge-

DRITTES KAPITEL

sagt, sondern hat einen viel tiefern Kern: das Handeln erst erweckt den Menschen, das heißt: es offenbart, was in ihm ist. Abgelehnt wird damit von Claudel das abgeschlossene, auf sich gestellte und in sich »schöpferische« Ich, das sich von innen heraus »entwickelt«. Das freilich ist für ihn eine innere Unmöglichkeit. Hier liegt wohl auch der tiefste Grund dafür, daß Claudels Drama fast nie eine eigentliche Hauptperson hat, um die sich alles dreht; im Drama »erscheint« das Leben selbst (und es dreht sich zuletzt alles um eine nicht immer sichtbare, aber stets spürbare Mitte: Gott). Lefèvre gegenüber hat Claudel, um seinen Gedanken ganz deutlich zu machen, eine Geschichte aus dem Kriege erzählt: Ein Soldat verrichtet eine Heldentat, die ebensoviel Intelligenz wie Mut erforderte. Der General zitiert ihn vor die Front und fragt ihn, was er in seinem Zivilberuf sei: »Spülkoch in einem Restaurant.« Die Situation erst zeigt, was an einem Menschen ist, indem erst sie entwickelt, was in ihm ist; nicht aber entwickelt sich das isolierte Ich aus sich selbst heraus. Der Mensch »entwickelt« sich also nicht, sondern er »offenbart« sich, er enthüllt sich, und zwar dadurch, daß er gefragt wird und antwortet —

gefragt durch die Umstände, durch die »Fügung« der Dinge, durch Gott, der eben durch sie uns anruft und fragt. Claudel hat in jener Unterredung mit Lefèvre den Gedanken noch einen bedeutsamen Schritt weitergeführt, wenn er sagt: »Der Katholizismus ist weise, er beschäftigt sich nicht mit dem, was man zu sein glaubt, oder mit dem, was man sein kann, sondern mit dem, was man sein muß«, und eben weil man es muß, auch kann. Entscheidend ist hier, daß der Mensch sich seine Aufgabe nicht selbst gestellt hat, sondern daß sie ihm gestellt ist. Sich ihr nicht unterziehn, ist darum nicht Demut, sondern Ungehorsam und Feigheit. Es kann sein, daß die Aufgabe über alle menschlichen Kräfte hinausliegt, wie das Opfer der Sygne im »Bürgen«, das in die tiefste Schmach und Erniedrigung, ja bis zur wahrhaftigen Selbstvernichtung führt; das Opfer ist von ihr gefordert (durch die Liebe!), und darum kann sie es bringen, wennauch zuletzt nur noch mit jener schwachen, menschlich armseligen und doch heroischen Geste, mit der sie stirbt. Jedem ist seine Rolle bestimmt: »Ich weiß, daß ich zu gehorchen habe«, sagt Martha im »Tausch«. Was einer tun muß, das kann er auch; immer bricht die Grund-

DRITTES KAPITEL

haltung des Vertrauens bei Claudel durch. »In Amerika«, sagt er zu Lefèvre im Frühjahr 1927, »soll ein Botschafter immer auf der Brücke sein, immer alles wissen, immer reden. Ich war bis jetzt nicht daran gewöhnt, und ich bin kein großer Redner. Aber man muß sich mit allem abfinden.« »Warum sich quälen, wenn der Gehorsam so einfach ist?« heißt es in der »Verkündigung«. Wer sein Werk sich nicht selbst gewählt hat, sondern das ihm zuerteilte auf sich nimmt, der braucht vor keiner Aufgabe zu erschrecken. Darum kann der Dichter in seinem durch nichts zu beirrenden Vertrauen auf die göttliche Providenz sagen: »Geh an dein Werk, das dir zugeteilt ist, ohne daß du es begreifst, und das gut ist wie die Biene, die nichts weiß, aber auf einmal die Blume kennt und das Hexagon.« Wenn der Mensch angesprochen und gefragt wird, dann bricht aus seiner Seele die Antwort wie ein Wasser, von dessen Quelle er nichts weiß. Gerade hier fühlt man sich wieder an Goethe erinnert: »Jede Produktivität höchster Art«, sagt dieser am 11. März 1828 zu Eckermann, »steht in niemandes Gewalt. Dergleichen hat der Mensch als unverhoffte Geschenke von oben, als reine Kinder Gottes zu betrachten.«

ACTOR SCENAE

Für Claudel wird – ganz im Sinne des Neuen Testaments—der Wind zum Symbol dieses, allem Zwang des Menschen entzogenen, freiwehenden Geistes: »Der Wind des Meeres hat geweht, in einer Sekunde wimmelt vor dir das ausgebreitete Blatt von unzähligen Buchstaben.« Am schönsten findet sich das Vertrauen ausgesprochen in dem »Ite missa est« von »La Messe là-bas«; da geht die Seele »gestärkt und nun befügt« an das noch unvollendete Werk, das ihrer wartet: »Geh hin, die Messe ist aus; erledigt ist die notwendige Tat. Während du betetest, hat die Erde getrieben, und sieh, zur Ernte nun bereit ist die Saat. Was Mehl und Saft und Fleisch wird in der Pflanze und in dem Tier, Idee, für die andern zu pflücken, Stimme und Vorsatz dessen, was man tut, wird es dir. Spür doch, wie dem Baume gleich, der dauert, und der Ernte, die schlummert, auch eine Welt in deinem Innern gelb wird unter demselben goldenen Hauch.« Das Vertrauen Claudels ist nicht bloß das Vertrauen des der Welt naiv zugewandten Kindes, sondern es ist das auf dem Worte und der Verheißung Gottes aufruhende Vertrauen des gläubigen Christen.
Die Pflicht eines jeden Wesens in dieser Welt

DRITTES KAPITEL

ist, seinen Platz einzunehmen, in dem Chor seine Stimme zu behaupten. Nicht nur vom Dichter, sondern von jedem Menschen gilt das Wort aus den »Musen«: »Du sängest deinen Sang nicht gut, wenn du nicht sängest im Zeitmaß, denn deine Stimme ist dem Chor not, wenn die Reihe an dich gekommen ist, deinen Part zu singen.« Der Gedanke: »ich bestehe nicht ohne das Ganze«, hat aber eine Kehrseite, die heißt: »Das Ganze besteht nicht ohne mich.« Wie mir das Ganze notwendig ist und es sich mir schuldet, so bin ich dem Ganzen notwendig und bin mich ihm schuldig. Es ist, wie zwischen den Teilen untereinander, so zwischen jedem einzelnen Teil und dem Ganzen ein notwendiges Verhältnis gegenseitiger Bedingtheit. »Wenn Gott Sie nicht dort brauchte, wo Sie sind,« schreibt Claudel an Rivière, »so hätte er Sie nicht dorthingestellt«, und im Magnificat jubelt der Dichter: »Wie du Marias bedurft hast und Maria der Reihe ihrer Väter, ehedenn ihre Seele dich pries, und du Größe empfindest von ihr in den Augen der Menschen, also hast du meiner bedurft zu meiner Zeit.« Dieser Gedanke erfüllt ihn wie ein berauschender Wein: »Ich fürchte euch nicht, ihr himmlischen Krea-

ACTOR SCENAE

turen! Ich weiß, daß ich es bin, der euch notwendig ist, und ich halte mich wie ein Pilot zwischen euern überkreuzten Feuern, und ich lache euch in die Augen wie Adam den wilden Tieren. Du lieber kleiner Stern zwischen den Fingern meiner Hand wie ein Zimt-Apfel! Nichts, was den andern nicht notwendig wäre!« In der »Art poétique« ist derselbe Gedanke ausgesprochen: »Das Universum entbehren und ihm selber fehlen, das heißt das Universum besitzen.«

Es kann sein, daß der Mensch, der frei ist, sich dieser Verantwortung entzieht und sich dem Ganzen, in das er dienend eingeordnet ist, verweigert; dann ist er »ein havariertes Organ«. Wer sich nicht einordnet an der ihm bestimmten Stelle, wer seine Rolle nicht spielen will, sondern die Rollen zu »vertauschen« versucht, der greift die heilige Ordnung selbst an, er stört sie, wenn auch seine Tat, metaphysisch gesehen, nur ein Versuch bleiben kann, da auch die Sünde, wie wir sahn, für Claudel »aufgehoben« ist in dem Ganzen der göttlichen Prädestination und Providenz, die selbst »das Böse zum Guten zu lenken vermag«. Die Sünde ist für Claudel der »Tausch«, denn das ist ihm ein ehernes Welt-

DRITTES KAPITEL

gesetz: »Die Dinge sind unvertauschbar.« Der Sünder ist der Unbeständige, Ungetreue, immer sich Wandelnde: Lady Elbernon, die hundert Rollen »spielt«, frei von Gewohnheit und ohne Gesetze — »Ich bin nicht bloß eine einzige, sondern viele Frauen!« — ; Louis Laine, der nichts behalten kann, weil er ist »wie ein Mann, der keine Taschen hat«, und der seine Frau »eintauscht« gegen eine Handvoll Dollars; Thomas Pollock, dem sich Claudels Weltgesetz also formuliert: »Ich denke, daß ein jeder Mensch für den andern seinen Wert hat«, und dem das Geld gerade wegen seines »Tauschwertes« so wertvoll ist; Mara, die sich in eine Rolle drängt, die ihr nicht zukommt; die Gestalten des »Harten Brotes«, die in einer ganz aus den Fugen geratenen Welt keinen Boden mehr unter den Füßen haben und nun haltlos abwärtsstürzen, »von Klippe zu Klippe geschleudert«; überall ist die Ordnung verletzt, der Zusammenhang gelöst und der Friede gestört. Es ist, wie Rivière sagt, »das Maß des Chores zerbrochen«. Aber die verletzte Ordnung stellt sich wieder her; der »Zufall« vermag sie trotz allem nicht zu zerstören. Das Ganze reguliert sich selbst. Der »Tausch« ist zuletzt doch ein unmögliches Verbrechen.

ACTOR SCENAE

Doch die Verlockung zum Ausbruch aus der Ordnung ist da. Jedes Wesen hat in sich — als Ebenbild Gottes — eine Tendenz zum Unendlichen, kraft derer es sich von dem ihm bestimmten Platz lösen und die ihm gesetzte Schranke durchbrechen kann. Auch Claudel weiß um diese Versuchung zum »Zerreißen aller Bande«. Der Schluß der »Musen« spricht davon, Bild und Wirklichkeit unabtrennbar ineinander verwebend.

»Und wirklich schaute ich und sah mich ganz allein auf einmal

Losgerissen, ausgestoßen, verlassen,

Ohne Pflicht, ohne Aufgabe, draußen mitten in der Welt, ohne Recht, ohne Zweck, ohne Kraft, ohne Einlaß...

O meine Freundin, denn die Welt war nicht mehr da,

Um uns unsern Platz im Zusammenspiel ihrer vielfältigen Bewegung zu bestimmen,

Sondern losgelöst von der Erde waren wir allein, eins mit dem andern,

Bewohner dieses schwarzen, kreisenden Krümchens, untergetaucht,

Verloren im reinen Raum, da, wo der Boden selber Licht ist.«

DRITTES KAPITEL

In dieser »Einsamkeit« brennt die Leidenschaft auf und fällt »wie ein Feuer in die Futtervorräte«. Claudel weiß also um diese Versuchung; aber dieses Wissen um menschliche Möglichkeiten hebt die Unbedingtheit des göttlichen Weltgesetzes nicht auf. Das Wesentliche ist, daß ein jeder als actor scenae sich einordnet und seine Stelle findet, um die ihm übertragene Rolle zu Ende zu führen. Claudel ist hier von einer ganz unsentimentalen Härte und unerbittlichen Sachlichkeit: nicht das Glück ist das Höchste, sondern die Pflicht. »Nicht jedem ist es bestimmt, glücklich zu sein«, sagt Sygne, die auf das Glück ihres Lebens verzichtet, um in selbstloser, ja sich selbst vernichtender Liebe dem Papste das Leben zu retten. Dieser Geist der Hingabe, der Einfügung, des Gehorsams, des Dienstes, der Treue offenbart sich nirgends herrlicher als in den Claudelschen Frauengestalten: in Martha, die dem Manne gefolgt ist und ihm treu bleibt trotz seiner Untreue, weil sie ihm durch das Sakrament verbunden ist; in Fausta, die sich dem Gatten bestimmt weiß, ihm »sein Hort zu sein, seine Rüstkammer und sein Turm«, die das Geheimnis ihrer Liebe in geduldiger Seele behütet und sich bescheidet, nicht das Glück

ACTOR SCENAE

zu haben, sondern die Arbeit und die Pflicht — »daß ich diene, genügt« — ; in Sygne, der vielleicht herrlichsten von allen, die unermüdlich die Güter für ihren Vetter zusammenkauft und ihre Bücher in Ordnung hält, damit alles »stimmt«, die zu ihrem Opfer steht, auch noch mit zerbrochener Seele und zerbrochenem Leib, da sie den letzten Finger rührt: Coufontaine adsum!; in Violaine, die mit der selbstverständlichen Gelassenheit der Heiligen spricht: »Alles ist klar, alles ist im voraus geordnet, und ich bin es zufrieden... ich bin frei und habe mich um nichts zu sorgen«, die »nicht zögerte und die dargebotene Hand ergriff« und sich opferte — in ihren Augen die Berufung zum Tode, einer erhabenen Lilie gleich — »über goldenem Leuchter wie die Osterkerze mitten im Chor, der ganzen Kirche zu Ehren«. Dann aber auch in den Männern: in Peter von Ulm, der entsagen muß, weil er seinem Werk gehört, und in all den andern Männern, die bei Claudel »gerecht« sind, wo die Frauen »treu« sind, vor allem in Andreas Gradherz, der am Abend seines Lebens auf seinen Tag zurücksieht, bereit, vor Gott hinzutreten »wie ein Kind, dem man die Hände nachsieht«:

DRITTES KAPITEL

»Mir genügt diese verlöschende Sonne.

Mein ganzes Leben tat ich dasselbe wie sie, die Erde bebauen und aufstehn mit ihr, und mit ihr mich zur Ruhe begeben.

Und jetzt gehe ich ein in die Nacht, und ich fürchte sie nicht, denn ich weiß, daß dort alles klar und geordnet ist, im Ablauf dieses großen überirdischen Winters, dem alles seine Bewegung verdankt.

Der Nachthimmel, wo alles arbeitet, und der wie ein großes Werk ist, und ein Stück aus einem einzigen Stück,

Und der ewige Ackermann treibt dort den Wagen, und seine Augen ruhn auf einem unbeweglichen Stern,

So wie die unsern auf dem grünen Zweig, dem Ziel unsrer Pflugspur.

Die Sonne und ich, Seite an Seite

Haben wir geschafft, und der Erfolg unsrer Arbeit bekümmert uns nicht. Die meine ist getan.

Ich verband mich der Notwendigkeit und wünsche jetzt, in ihr mich aufzulösen.«

In solchen Worten redet Claudel selbst: der ekstatische Dichter als der Mann nüchternster Sachlichkeit.

ACTOR SCENAE

Der Mensch, der also dient, nimmt teil an der »Schöpfung« der Welt. »Sein heißt — tätig sein und darum — schaffen«; der Mensch ist von Gott berufen, die Schöpfung zu vollenden. Der Ruhetag Gottes ist der Werktag des Menschen. Gott wirkt durch ihn und vollendet durch ihn die Welt. Wer gehorsam ist und sich Gott anheimgibt, der wird »Organ« Gottes, denn »der Vater wirket bis nun, und auch ich wirke«, sagt Jesus. Darum »glücklich nicht, der da frei ist, sondern der, den du einweisest wie einen Pfeil in den Köcher«, sagt der Dichter des »Magnificat«.

»Sei gepriesen, der du mich nicht mir selber preisgabst,

Sondern mich angenommen hast als ein Ding, das dient und taugt zu dem Ende, das du dir vorgesetzt hast . . .

Du hast in mich deine Macht gelegt, die die Macht deiner Demut ist, durch die du dich auslöschest vor deinen Werken,

An diesem Tag seiner Zeiten, da der Mensch sich besinnt, daß er Staub ist, und siehe, nun bin ich mit dir ein Anbeginn und ein Ursprung.«

VIERTES KAPITEL
HEIDE ODER CHRIST

*Der Himmel ist eine Ekstase der Mathe-
matik.*

*Ich habe stets nur deine Güte und nie deine
Strenge gekannt.*

HEIDE ODER CHRIST

IST DIE WELT PAUL CLAUDELS, IN DEM man den katholischen Dichter unserer Zeit sieht, überhaupt die christliche Welt? Ist sie nicht gerade in ihrer Harmonie eine im Grunde heidnische, oder — wenn man lieber will — eine vor-sündliche und darum illusionäre Welt? Fehlt nicht in dieser Welt Claudels die große unheimliche Störung, die gerade die christliche Welt auszeichnet, der irrationale — in keiner Rech-

VIERTES KAPITEL

nung aufgehende — Rest, das dunkle »Rätsel« der Sünde und des Todes, die alle Harmonie »durchkreuzende« Tragik des Kreuzes? Über den Tod werden wir in einem andern Zusammenhang sprechen; von der Sünde ist schon die Rede gewesen; aber gerade im Sinne ihrer »Aufhebung« in die Harmonie der Welt. Hier aber muß noch einmal von ihr gesprochen werden, denn es könnte scheinen, als sähe Claudel die Sünde eben in ihrer furchtbaren Wirklichkeit nicht. Es muß danach gefragt werden, ob wirklich die runde Geschlossenheit des Klassischen oder — anders gewendet — die Harmonie des Heidnischen das letzte Wort des Dichters und Philosophen ist.

Man weiß, daß die französischen Klassizisten (Pierre Lasserre, Henri Massis, P. de Tonquédec) in dem Werk Claudels mit schmerzlichem Bedauern einen unheilbaren Bruch feststellen zu müssen glauben. Sie finden auf der einen Seite bei ihm das Bekenntnis zur Ordnung, Hierarchie und Disziplin, auf der andern Seite aber einen zu diesem Bekenntnis gar nicht passenden lyrischen Subjektivismus, einen désordre der Form und eine aller französischen Klarheit spottende Dunkelheit. In all dem sehn sie eine Erb-

HEIDE ODER CHRIST

schaft jener Chapelles littéraires, von deren Symbolismus der Dichter sich nicht zu lösen vermocht habe. Er ist, wie Massis sagt, »das Opfer eines ästhetischen Individualismus, dem alles in seinem Wesen widerspricht«. Ja sie scheuen sich nicht, die in der Form Claudels ganz unmittelbar sich offenbarende Unruhe — in der für uns die »Unruhe des Christen« sichtbar wird — darauf zurückzuführen, daß er im Grunde doch sein ganzes Leben hindurch der »Konvertit« geblieben sei, dem die ruhige, dem geborenen Katholiken im Blut steckende Sicherheit fehle. Es ist für sie ein Bruch in dem Werk des Dichters so gut wie in seinem Leben. Für Claudel ist nach ihrer Meinung die Vergangenheit seines Unglaubens als Wunde und nie verheilte Narbe immer irgendwie da, sein Glaube ist nicht freie Selbstverständlichkeit, sondern unfreie Reaktion. Gewiß verkennen sie nicht die Bedeutung Claudels für seine Zeit; Massis bekennt dankbar, daß seine Generation es Claudel verdankt, »den ersten Schimmer der Wahrheit gesehn zu haben: Claudel und Péguy haben in der religiösen Ordnung getan, was Barrès und Maurras in der geistigen getan haben. Es gab eine Zeit, in der diese so verschiedenen Männer in ihrem

VIERTES KAPITEL

Einfluß auf die Jugend sich ergänzten, indem sie einem doppelten Bedürfnis entgegenkamen, dem nach Heroismus und Heiligkeit«. Aber auf der Folie dieser Anerkennung hebt sich die schließliche Ablehnung besonders deutlich ab. Claudel selbst hat seine künstlerische Form in einer Reihe von Abhandlungen auch theoretisch mit sehr guten Gründen zu rechtfertigen versucht, und er hat gegenüber dem Urteil, er sei kein Franzose, zu Lefèvre erklärt: »Ich, ein Franzose aus der Ile de France, geboren zwischen Racine und Lafontaine in Villeneuve-sur-Fer, an der Aisne, nahe bei Château-Thierry, das dem Sieur Pintal gehörte, ich schreibe deutsch, und Moréas ist der wahre Franzose, nicht wahr? Mich, der ich von französischen Bauern abstamme, aus dem Gebiet von Notre-Dame-de-Liesse, im Schatten der Glockentürme von Lâon, klagt Pierre Lasserre an, eine Sprache nicht zu kennen, die mir kraft des Rechtes der Erbschaft und Erstgeburt gehört.« Man sieht, der Dichter weiß sich zu wehren; »ich bin kein heiliger Hieronymus«, hat er gesagt, aber selbst dieser »kam aus der Wüste wie ein Löwe«, um dem Rufin zu antworten. Dieser Streit um die Form hat eine tiefe Bedeutung, denn der von den fran-

HEIDE ODER CHRIST

zösischen Klassizisten inkriminierte Bruch deutet auf etwas Wesentliches hin; nicht bloß um ein Formproblem geht es hier; hinter der Anklage des französischen Klassizismus verbirgt sich etwas Tieferes: es geht um die Frage: »katholisches« Heidentum oder katholisches Christentum? Weiß Claudel nur um die Harmonie oder auch um die »Störung«? Das Claudelsche Weltbild ist zweifellos nicht allein von der katholischen Dogmatik, sondern auch von dem lateinischen Kulturgeist bestimmt. Die »Unendlichkeit« der Welt ist für Claudel ein unerträglicher Gedanke — »das Unendliche ist für den Geist überall derselbe Greuel und dasselbe Ärgernis, das heißt das Unendliche in den Dingen, die ihrer Natur nach endlich sind« —, »der Himmel ist eine Ekstase«, ja, aber eine »Ekstase der Mathematik, und das Unendliche, das nur das Unvollkommene ist, hat dort keinen Platz«. Claudel beweist gerade in solchen Aussprüchen, wie sehr er Franzose ist und jene »Angst vor dem Zufall« teilt, die er selbst einmal als einen Grundzug des französischen Temperaments bezeichnet hat. Die Welt ist für ihn unerschöpflich, aber doch geschlossen, endlich, vollkommen; sie ist geordnet, und

DRITTES KAPITEL

alles »stimmt« in ihr. Das lateinische Lebensgefühl in seiner spezifisch französischen Ausprägung ist in all diesen Äußerungen ganz unverkennbar. Rivière gegenüber hat Claudel einmal bekannt, daß seine Theorie hier gewisse Lücken habe. Für uns kommt es hier nicht darauf an, ob diese Philosophie in allen Punkten »richtig« ist, sondern allein darauf, die Haltung und den Glauben Claudels ins Licht zu setzen; nicht darauf, zu sehn, ob die Formel: »die Unordnung in der Welt ist nur relativ, sie betrifft nicht die Existenz, sondern nur die Modalitäten«, dem Mysterium iniquitatis gerecht wird, sondern allein darauf, zu sehn, daß für Claudel die Sünde als die große Störung da ist. Und da ist freilich zu sagen, daß sie in einer ganz unerhörten Furchtbarkeit da ist, und daß uns dieser Dichter nichts, auch das Entsetzlichste nicht, erspart. Nirgends offenbart sich die Härte Claudels furchtbarer als hier. Dieser Dichter ist ganz unsentimental, und er schenkt uns nichts. Nirgends wird bei ihm das greuliche Elend der Welt verhüllt, nirgends die Furchtbarkeit der Sünde und ihrer Folgen vertuscht oder zugedeckt. Ein Teil des dichterischen Werkes Claudels hat kein anderes Ziel, als eben diese Welt der Sün-

HEIDE ODER CHRIST

de zu offenbaren. Das Drama ist die dichterische Form, in der das menschliche Leben — in der dunkeln Realität seinem Sinn nach meist unerkennbar — in seiner tiefen Bedeutsamkeit »erscheint« und sichtbar wird, jenes menschliche Leben, in dem die Sünde (»*malum ut in pluribus in specie humana*«) darin ist. Martha im »Tausch« muß den letzten Tropfen der Bitterkeit und Enttäuschung trinken und in den Taschen des toten Louis Laine noch das abgeleugnete Sündengeld finden; Sygne muß so zerbrochen werden, daß sie gerade nur noch die letzte, für menschliche Augen ihrem Sinn nach kaum durchdringliche Geste des Gehorsams und der Ergebung zu machen vermag (»nicht Heilige wollte ich darstellen, sondern schwache Menschenwesen, die der Gnade bedürfen«). Das Wesen der Sünde liegt, wie gesagt, für Claudel im »Tausch«. In der Sünde setzt der Mensch sich zuletzt an die Stelle Gottes; darum ist jede Sünde Anmaßung einer göttlichen Souveränität, sie ist ein Gottes-Raub.

»Nimm an, es habe dir einer Geld überlassen.
Ich sage zu wenig. Nimm an, du gibst deine
einzige Tochter

VIERTES KAPITEL

Einem Bettler zur Frau, und er steckt sie in ein Bordell. Das sagt nicht genug.

Nimm an,

Auf wunderbare Weise habe ein Mensch sein eigenes Leben in deine Hand gelegt. Doch dies ist noch weniger zu begreifen.«

Alle Analogien bleiben hinter dem grausamen und furchtbaren Tatbestand zurück. Die Sünde ist wirklich Gottes-Raub.

»Das Geschöpf,

Im Anblick des ihm überlassenen Wesens, vergriff sich daran:

Es machte sich selbst zum Zweck, und dies war der erste Raub und die erste Schändung...

Ein Teil der Gottheit wurde gestohlen.«

Der Mensch hat die Rollen vertauscht und sich selbst zum Zweck gemacht. »Durch einen Menschen ist die Sünde in die Welt gekommen.«

»Er starb, und seinem Tode entsproßten die Tausend und aber Tausend.« Wenn Gott aber nicht mehr das Haupt ist, dann fehlt den Gliedern der Zusammenhang, und die Welt wird zum Chaos, denn die Einheit und Einigkeit Gottes ist das Prinzip ihrer Ordnung; der Abfall von diesem Prinzip überantwortet sie unweigerlich der Auflösung. Claudel erinnert in

HEIDE ODER CHRIST

seiner Abhandlung »über die Gerechtigkeit« an ein Wort Chestertons: »die Welt ist voll von verrückten christlichen Wahrheiten« und fährt dann fort: »Verrückt sein, heißt den Kopf verloren haben. Eine Wahrheit, die nicht mehr in Beziehung zum Haupt, zum Prinzip steht, ist eine ver-rückte Wahrheit; die Welt hat über die Kleider Christi das Los geworfen und sie unter sich verteilt.« Überall sind noch Fetzen dieser Wahrheit da, aber das Ganze ist ein Chaos. Neben den Optimisten Claudel tritt hier der Pessimist, der die Tragödie der modernen Welt geschrieben hat in seiner großen Trilogie: »Der Bürge«, »Das Harte Brot« und »Der erniedrigte Vater«. Dieser großen Trilogie ging schon voran »Goldhaupt« und »Die Stadt«. Lala's Prophetie von der auf den Menschen zu gründenden Stadt ist ein utopischer Traum, weil diese Stadt gottlos und darum haltlos ist. Der isolierte Denker (Besme) und der eigensüchtige Täter (Avare) bringen nur den Tod; das Ende ihrer Mühe ist Auflösung, Zusammenbruch, Revolution. Diese gottlose Welt ist eine Welt, in der es keine Beständigkeit mehr gibt: das Sakrament der Ehe ist ersetzt durch den auf dem freien Willen beruhenden und darum lösbaren Ver-

VIERTES KAPITEL

trag; an Stelle von Autorität und Glaube herrschen vernünftige Berechnung und willkürliches Gesetz; man befiehlt nicht mehr, sondern macht Gesetze; alle Abstufung der Menschen ist aufgehoben durch das platte Nivellement der Gleichheit; alle Werte sind nur noch »Preise«; die Gesellschaft ist ein Handelsunternehmen, in dem das Soll und das Haben sich im Gleichgewicht halten; an die Stelle des freien Schenkens und des freien Empfangens ist die »Beteiligung« getreten und der vertraglich geregelte Anspruch — »es gibt keine Gratuität mehr unter den Menschen«, und damit ist ihnen das Göttlichste genommen. Die Welt ist entgöttlicht, weil sie von ihrem Ursprung abgefallen ist. Um die ganze Furchtbarkeit dieses Abfalles deutlich zu machen, stellt der Dichter dieser entgotteten Welt im Gegenbild noch einmal die gottgebundene Welt gegenüber in Sygne de Coufontaine, die noch einmal inmitten einer chaotischen Verwüstung jene andere versunkene Welt repräsentiert, die Welt der Treue, der Kraft, der Hingabe, der Güte, des Glaubens — und des Opfers.

Auch Paul Claudel wird nicht zögern, das Wort Blaise Pascals zu unterschreiben: »Die ganze

HEIDE ODER CHRIST

Welt predigt uns einen verlorenen Gott und eine gefallene Schöpfung«. Auch ihm hat das Kreuz die Sünde offenbar gemacht; auch für ihn steht das Kreuz in der Mitte der Welt, aber das Kreuz als Zeichen des Sieges und der Herrlichkeit und als Offenbarung der unermeßlichen Liebe Gottes. »Ein Teil der Gottheit wurde gestohlen, wer gibt nun Gott an Gott zurück?« fragt der Dämon der Unterwelt im »Ruhetag« den Kaiser; und er belehrt ihn: »Wie ein abgehauener Stumpf sich nicht mehr an seinen Knochen fügt, so ist der heilige Himmel unwiderruflich vom Abgrund geschieden.« Unwiderruflich? Nein: aber die Restitution geschieht allein durch die Substitution (Coeuvre). Man spürte schon in den Gleichnissen des »Ruhetages« die Nähe Anselms von Canterbury. Die unbegreifliche Liebe des Vaters ließ das Wort Fleisch werden, und »nie wird die Menschheit das Angesicht vergessen können, das in das Schweiß Tuch der Veronika sich eingedrückt hat«. Im Wort (Verbum mit Majuskel!) hat der Satz wieder seinen Sinn; durch die Fleischwerdung des Wortes sind die Glieder wieder zum Leib gefügt. Der »Tausch« ist ersetzt durch die »Kommunion« (Die Stadt). Der Kaiser,

VIERTES KAPITEL

der aus der Unterwelt heimkehrt (Ruhetag) trägt in seinen Händen »das Zeichen der Herrschaft und des Heils!

Den hehren Schnittpunkt, wo sich durch Menschenvermittlung Himmel an Erde schließt,

Das Urteil zwischen dem Rechten und Linken, die Scheidung des Hohen vom Tiefen. Die Hingabe, das Opfer!

Die heilige Mitte, den Mittelpunkt, von dem gleichmäßig die vier Strahlen ausgehn, den unsagbaren Punkt!«

So ist das Kreuz wirklich bei Claudel da, aber als Zeichen der Herrlichkeit und des Sieges. »Das Kreuz ist das Leid«, sagt Pensée im »Erniedrigten Vater«; »es ist die Erlösung«, erwidert ihr Orian. Die Gnade ist für Claudel wie für Paulus, dessen Namen er trägt, »überschwenglicher« als die Schuld; und Jesus Christus ist ihm wie dem Paulus »der Friede«. Durch die Erlösung ist die Welt wieder in Ordnung gekommen. Alles hat wieder seinen Platz, denn alles hat wieder eine letzte urbildliche und prinzipielle Bezogenheit auf Gott. In Christus hat Gott dem All wieder das Haupt gegeben, wie Paulus an die Epheser schreibt, in einer Formulierung, die den letzten und tiefsten Sinn jenes

von Claudel übernommenen Satzes Chestertons wie ein Blitzlicht beleuchtet. Die Ordnung ist wiederhergestellt durch das Opfer, das immerfort in der Kirche erneuert wird in der heiligen Messe. Darum ist das Priestertum, wie es in »La Messe là-bas« heißt, der »Ordo par excellence, in welchem der ganze Leib sich organisiert«; es ist »die Bindung und der Zement« in seiner Mittlerschaft zwischen Gott und den Menschen. In der sakralen Ordnung aber ist das Urbild aller menschlichen Ordnung überhaupt gegeben (Coeuvre), denn Gemeinschaft unter den Gliedern gibt es nur dann, wenn die Gemeinschaft mit dem Haupt gegeben ist. Darum bildet sich alle Gemeinschaft von Gott her, und die Kirche ist für Claudel das Prinzip aller menschlichen Gemeinschaft. Das katholische Credo, das Claudel zuerst durch den Mund des Coeuvre ausgesprochen hat, wird zur Magna Charta aller menschlichen Sozietät. »So wurde die Stadt geboren aus der Kirche, eng an ihre Seite geschmiegt und wie unter den Armen einer Eva von Stein« (Art poétique). Claudel weiß um die Sünde; er weiß um das Kreuz, aber um das Kreuz, an dem der Schuldbrief zerrissen flattert; und weil er um das Kreuz weiß und um

VIERTES KAPITEL

die geschehene Erlösung, darum ist seine Freude so tief und sein Glück so unausschöpfbar. Sein Glaube an die Harmonie der Welt ist keine Flucht aus der Wirklichkeit — denn wer hat diese härter gesehen und brutaler dargestellt als er? —, sondern es ist gerade die Bejahung der vollen und ganzen Wirklichkeit. Claudel kann die Welt nicht anders sehn als mit den Augen des Glaubens, und da sieht er die in Gnade von Gott wieder angenommene, die restituierte Welt. Dunkel und chaotisch ist die Welt nur dem unerlösten Menschen, der vor ihr ein Grauen und eine Angst empfindet wie Cebes. Sein Auge ist krank, und darum ist auch der ganze Leib in Dunkel gehüllt; der Einfalt des Gläubigen aber wird »jede Kreatur zum Spiegel des Lebens« (*Imitatio Christi*). Dieser Glaube aber gründet in dem Worte Gottes. »Du hast es gesagt«, so kehrt es immer wieder. »Du hast es gesagt, daß ich dein Fleisch essen darf. Es steht geschrieben. Ich habe es nicht erfunden. Warum soll ich einen Augenblick zweifeln, da dein Wort so klar ist? Du ganz allein, o mein Gott — ich habe nichts damit zu tun —, bist verantwortlich für diese Ungeheuerlichkeit... ein anderer mag finden, daß dein Joch schwer ist;

HEIDE ODER CHRIST

ich habe stets nur deine Güte und nie deine Strenge gekannt. Ich halte deine Hand in meiner Hand, ich weiß, daß du mein Erlöser bist, und ich werde lachen an meinem letzten Tag... o gib mir zu essen dein Brot, und weder die Menschen noch die Hölle noch Gott selbst vermag mir zu entreißen deinen Leib, den ich zwischen meinen Zähnen halte!«

Das Kreuz ist das Zeichen der Erlösung. Es gibt nicht den Wein der Freude, es sei denn, daß die Traube gekeltert werde. »Wir wollen das Leid nicht«, sagt Pensée, und wiederum antwortet Orian: »Ihr wollt also die Freude nicht.«

FÜNFTES KAPITEL
SYMBOL UND WORT

Verbo geniti verbum habent.

*Von allen Dingen bin ich Zeichen, Teil
und Opfergabe.*

»„POESIE IST THEOLOGIE“, SAGT BOCCACCIO in seinem Kommentar zur Göttlichen Komödie. Ontologie ist vielleicht das richtige Wort, denn die Poesie geht auf die Wurzeln der Erkenntnis des Seins.« Claudel würde zu diesem Satze von Charles Maurras sich rückhaltlos bekennen; denn auch für ihn geht die Poesie auf »Erkenntnis«, die Kunst ist ihm, wie er an Rivière schreibt, »ein vielfältiges Mittel zu begrei-

FÜNFTE KAPITEL

fen« und zwar — das ist das Wesentliche, sie von aller andern Erkenntnis Unterscheidende — »durch neue Schöpfung«. Er würde aber auch, da ihm der Inbegriff des Seins der persönliche Gott ist, Boccaccios Wort zu dem seinen machen, daß Poesie »Wort von Gott«, daß sie Theologie ist. Dichtung ist wie alle Kunst überhaupt Schöpfung; das heißt, sie ist nicht Wiederholung und Nachahmung der einmal geschaffenen Schöpfung, sondern Wiederholung und Nachahmung des schöpferischen Aktes Gottes selbst. Wenn man von der Kunst als einer Nachahmung der Natur spricht — so wie es viele Künstler selbst getan haben —, so heißt das nicht: Kunst ist Reproduktion, Kopie der Natur, sondern: sie ist Nachahmung der wirkenden Kräfte der Natur selbst, so wie schon Thomas sagt: »Ars imitatur naturam in sua operatione.« Claudel spricht in der »Art poétique« denselben Gedanken aus: »Unsere Werke und ihre Mittel unterscheiden sich nicht von denen der Natur.« In der großen Ode »Die Musen« wird der Dichter besungen als der »Vollender« der Schöpfung. Er wiederholt das Schöpferische »Es werde« Gottes »wie ein kleines Kind, das buchstabiert: „Es sei“«.

SYMBOL UND WORT

»Wenn du redest, o Dichter, und in köstlicher Aufzählung

Von jedem Ding den Namen aussprichst,

Wie ein Vater es geheimnisvoll in seinem Urwesen nennst, da du ja einst

An seiner Schöpfung teilnahmst, also hilfst du mit an seinem Bestehn!

Jedes Wort eine Wiederholung!«

Der Dichter »buchstabiert« die Welt, aber dieses Lesen ist wie alle Erkenntnis ein schöpferischer Aktus: der Blick des Schauenden erst »verleiht den Dingen Wirkung«. Das Geheimnis der Dichtung ist das Wort, und zwar das schöpferische (»poietische«) Wort. »In dem geschaffenen Wort hat Gott uns alle Dinge gegeben«, heißt es in der Ode »La Maison fermée«; aber gerade da wird das geschaffene Wort auf das ungeschaffene Wort bezogen: »Im ungeschaffenen Wort hat Gott sich selbst den Menschen gegeben.« In diesem Rückgang auf das schöpferische Wort Gottes, in der metaphysischen Bindung des dichterischen Wortes geht Claudel schon in der »Art poétique« über Mallarmé hinaus; die »Art poétique« ist für ihn primär und ursprünglich »ars poetica mundi«. Das geschaffene Wort kann darum allein schöpferisch

FÜNFTES KAPITEL

sein, weil es Abglanz des ungeschaffenen Wortes ist. Wie durch das Verbum das Weltall erst seinen Sinn gewinnt (und der Satz durch das verbum), so hat auf der andern Seite das geschaffene Wort seine »poietische« Kraft erst durch das ungeschaffene, und es gilt auch hier das somit in dreifachem Sinn von Claudel oft wiederholte Wort: »Qui retire le Verbe, détruit la parole.« Der Poietes ist Gott, und das Poiema ist die Welt. »Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott. Und Gott war das Wort. Und alles ist durch dasselbe gemacht worden« (Joh. 1); das Wort ist das schöpferische Prinzip der Welt, es ist Logos poietikos. Der Hebräerbrief spricht denselben Gedanken aus wie das Evangelium des Johannes: »Durch ihn hat er auch das Weltall geschaffen; er ist ein Strahl seiner Herrlichkeit, das Abbild seines Wesens. Er trägt das Weltall durch sein mächtiges Wort« (Kap. 1). Das »Wort« ist Ausdruck, Abglanz, Abbild und Spiegel des ewigen Vaters und zugleich Urbild und Energie aller schöpferischen Gestaltung der Welt; es ist das geistige Prinzip der schöpferischen Formung aller Wesenheiten im Schöpfungsplan Gottes. Das »Wort« hat also — wie die christliche Speku-

SYMBOL UND WORT

lation von den Vätern an dargelegt hat — nicht bloß eine Beziehung zum Vater, sondern auch eine Beziehung zu den Kreaturen als deren *forma exemplaris*. Es ist *verbum expressivum et operativum*. Es enthält nach der Lehre des heiligen Thomas den Grund und Sinn alles von Gott Geschaffenen, so wie der Künstler in der Konzeption seines Geistes die Gründe und den Sinn seiner künstlerischen Schöpfungen erfaßt. Man sieht, wie hier bei Thomas die Beziehung zwischen dem ewigen Wort Gottes, das alles geschaffen hat, und dem »poietischen« Wort des Dichters betont wird, das eben in analoger Weise, da es Wort des nach Gottes Bild und Gleichnis geschaffenen, mit Freiheit begabten Menschen ist, ein wahrhaft schöpferisches Wort zu sein vermag: die künstlerische Vorstellung und Gestaltung kann Gleichnis und Bild des schöpferischen Aktes Gottes werden, weil sie in gewisser Weise an dieser schöpferischen Tätigkeit Gottes teil hat.

»In dem Wort hat Gott den Menschen alle Dinge geben können.« Das Wort ist die geheimnisvolle Macht, die uns erlaubt, das Sein zu »begreifen«. Poesie ist Ontologie; denn das ist die wesentliche Aufgabe des Dichters, uns die Welt

FÜNFTE KAPITEL

begreiflich zu machen. Seine Funktion ist nicht, wie Max Scheler einmal sehr richtig gesagt hat, seine inneren Erlebnisse schön und groß auszusprechen — was gehn diese innern Erlebnisse uns schließlich an! —, sondern vorzustoßen in das Reich der Seele und gleichsam Entdecker zu sein in diesem Reiche. Die Dichter sind es, »die neue Furchungen und Gliederungen in die Auffassung des Stromes hineinziehen und es so dem aufnehmenden Geiste erst zeigen, was wir erleben... Das ist ja die Mission aller echten Kunst: weder Gegebenes zu reproduzieren, was überflüssig wäre, noch in subjektivem Phantasiespiel etwas zu erschaffen, was ephemere und notwendig für alle andern ganz gleichgültig sein müßte, sondern vorzustoßen in das All der Außenwelt und der Seele, um hier Objektives und Seiendes sehn und erleben zu machen... Die Geschichte der Kunst ist in diesem Betracht ein sukzessiver Eroberungszug in die anschauliche Welt, und zwar in die Innen- und Außenwelt«. Fast bis aufs Wort kehrt dieser Gedanke bei Claudel wieder. Dichter sind auch für ihn Entdecker und Eroberer: Cäsar und Alexander sind als Eroberer die symbolischen Gestalten, die immer wieder berufen werden; dann Adam, der

SYMBOL UND WORT

den Garten der Wonne durchschreitet und die Dinge begreift, indem er sie herausgreift aus dem Universum und einzeln bei ihrem Namen nennt. Der Dichter stellt fest, daß die Dinge da sind, und daß sie an ihrem Platz sind. Alle Kunst ist also wesentlich »apodiktisch«: sie zeigt die Dinge auf und bringt sie dadurch der Menschheit erst zum Bewußtsein. Erst dadurch, daß der Dichter sie benannt hat, sie aus dem großen, ungeschiedenen Strom des Erlebens herausgegriffen, abgegrenzt und geformt hat, erst dadurch werden sie dem blöderen Auge sichtbar. Der Dichter hat also »nicht eine spezielle Aufgabe wie ein Bäcker, sondern eine allgemeine: wie eine Turmuhr zum Beispiel«. Dadurch, daß sein Auge die Dinge sieht und sein Mund sie benennt, gewinnen sie ihren »Sinn« und jene Ewigkeit, die sie von Gott reklamieren. Das Wort ist nicht eine Wiederholung, sondern ein geistiges Bild des Dinges, das seinen »Sinn«, seine Intention ausspricht, das sagt, was das Ding »sagen will«, aber nicht sagen kann. Aus solchen Formulierungen spricht bei Claudel der Geist Mallarmés. Das Wort gibt den Rhythmus, das innere Gesetz, die Form der Dinge und des Weltalls wieder; das Wort, das »den

FÜNFTES KAPITEL

Tod ausschließt«, verleiht den Dingen eine Art »Unsterblichkeit«, und so erlöst der Dichter durch sein Wort die Dinge, die schweigend und zitternd warten, daß ihr dunkles und dumpfes Streben in ihm helle Erkenntnis, Bild und Wort werde, wie es der Deutsche Eichendorff, der gleich wie Claudel sehr Tiefes über das Geheimnis des Wortes gesagt hat, in schlichter Einfalt ausspricht:

»Den blöden Willen aller Wesen,
Im Irdischen des Herren Spur,
Soll er durch Liebeskraft erlösen,
Der schöne Liebling der Natur.
Drum hat ihm Gott das Wort gegeben,
Das kühn das Dunkelste benennt.«

Das dichterische Wort ist nicht Mittel der Verständigung wie die Sprache des gesellschaftlichen Lebens, sondern es ist Mittel der Erkenntnis: es deckt das innerste Wesen des Dinges auf, das heißt: es sagt, was das Ding zu innerst ist. Gewiß liegt hier die Gefahr nahe, daß ein Dichter aus der Leidenschaft der Erkenntnis heraus in subjektivistischer Willkür etwas in die Dinge hineinträgt und hineindeutet und so nur eine Allegorie schafft; aber man wird sagen dürfen, daß Claudel, so nahe er

SYMBOL UND WORT

auch einem individualistischen Symbolismus einmal gestanden hat, den Gefahren dieser subjektivistischen Deutungen im großen und ganzen entgangen ist — nur selten einmal vergreift sich hier Claudel und »materialisiert« das Symbol in einer kaum noch erträglichen Brutalität, wie in jener Szene, in der im »Erniedrigten Vater« der Pensée das in einem Blumenkorb versteckte Haupt Orians überreicht wird. Wenn Claudel das Geheimnis der Dinge zu deuten versucht, dann deckt er wirklich in einer tiefen Erkenntnis das verborgene Wesen der Dinge auf: er spricht das dem Ding eigene Wesen, die ihm immanente Geste im Wort aus; so deutet sein dichterisches Wort in tief eindringender Erkenntnis das Geheimnis des Leibes, des Baumes, des Meeres, des Wassers, des Windes, des Steins und der Rose. Alles ist ihm eine Hieroglyphe des schöpferischen Geistes Gottes, die der Dichter zu lesen berufen ist; aber wenn er so die tiefe Bedeutsamkeit der Dinge aufdeckt, dann tut er es als einer, dem erst die Offenbarung das geistige Auge auch für die Geheimnisse der Natur geöffnet hat: vom »Geist« aus deutet sich ihm das »Wasser«, vom Kreuz aus der Baum, von der Erlösung aus die Schöpfung;

FÜNFTES KAPITEL

denn die ganze Welt ist ein Zusammenhang, und die Weltgeschichte ist nichts anderes als die Offenbarung des göttlichen Weltplans: aperitur quod clausum erat et cognoscitur quod latebat (S. Aug.). Claudel könnte jenes unbeschreiblich tiefe Gedicht von Francis Jammes aus den »Gebeten der Demut« gewidmet sein:

»Die Taube, die den Ölzweig hält,

Das ist die Jungfrau, die den Frieden bringt der Welt.

Das Osterlamm, das man zur Schwelle trägt,
Wird einst zum Lamme, das ans Kreuz man schlägt.

Nur Stück um Stück wird das Geheimnis offenbar.

Der brennende Busch ertönte, ehe Pfingsten war.

Vor Noahs Arche schwamm die Kirche auf der Wasserflut,

Und Noah schwamm darauf, eh Moses drüber hat geruht;

Moses war überm Wasser, ehe denn Sankt Peter war:

Von Stunde zu Stunde reiner macht das Licht sich offenbar.«

Der Dichter sieht ja nicht bloß die einzelnen

SYMBOL UND WORT

Dinge, sondern gerade die Zusammenhänge; er sieht das Ganze, in dem erst das Einzelne seine Stelle und seinen »Sinn« hat. »Die Farbe ist ein Leiden des Stoffes«, so faßt in der »Erkenntnis des Ostens« Claudel in einer Betrachtung über die japanische Malerei seine Gedanken zusammen, »sie vereinzelt bei jedem Gegenstand seine Teilnahme an der gemeinsamen Quelle der Herrlichkeit: die Zeichnung aber drückt die jedem Wesen eigene Spannkraft, seine Tatkraft, seinen Ablauf, seinen Tanz aus. Wenn die eine seinen Plan im Weiten offenbart, so ist die andere berufen, seine Bewegung in der Zeit festzuhalten. Die Farbe gibt die Gestalt, die Zeichnung die Richtung, den Sinn.« Nicht um eine neue Welt für Spanien zu entdecken, fuhr Kolumbus aus, sondern weil die Welt noch nicht »rund«, noch nicht geschlossen war, weil ihr noch etwas fehlte. Ihn trieb die Leidenschaft, die Ganzheit zu entdecken. Weil aber die Welt ein geordnetes Ganzes ist, weil alle Dinge miteinander einen großen Zusammenhang darstellen, und nichts in dieser Welt isoliert ist, sondern alles miteinander in Beziehung steht, darum kann eins für das andere Bild und Symbol werden. Weil alles zusammen

FÜNFTES KAPITEL

ist, darum kann es zusammengeschaут und »zusammengestellt« werden. Die »Metapher«, die das wesentliche Organ der Claudelschen *Ars poetica* ist — der Dichter spielt mit den Dingen »wie ein Kind mit den Tieren seiner Arche« — ist fundiert auf dieser wesensmäßigen wechselseitigen Beziehung der Dinge dieser Welt zueinander. Für Claudel kann darum auch im Gegensatz zur klassischen Poetik, der das »*magna componere parvis*« verpönt war, wie für die Bibel das Gewöhnliche Bild und Gleichnis des Ungewöhnlichen werden. Auch hier steht Claudel durchaus nicht zur klassischen Kunstlehre, sondern zum semitischen und (wie Theodor Haecker in einem Aufsatz über Kierkegaard gezeigt hat) zum germanischen Sprachgeist. Man wird die Abhängigkeit von Mallarmé — »ich möchte das Wort „wie“ aus dem Lexikon streichen!« — und von Rimbaud — »bei seiner ungeheuern Einbildungskraft verschwand das Wort „wie“, und die beiden Termini scheinen fast denselben Grad von Wirklichkeit zu haben« — hier nicht verkennen, aber auf der andern Seite doch zugeben müssen, daß gerade die Metapher, wie sie von Claudel gesehn wird, ihr inneres Recht aus seiner ganzen »Philoso-

SYMBOL UND WORT

phie« empfängt. Da die Welt nun ständige Bewegung und darum immer neu ist, wird die Metapher zum Ausdruck dieser immer währenden Schöpfung, dieser stets gegenwärtigen Primitivität der Welt. Sie ist also im Grunde unwiederholbar; in jedem Augenblick blüht sie frisch auf. Hier hat das unbeschreiblich Überraschende von Claudels Bildern, das seiner Dichtung den wundervollen Charakter der Naivität gibt, seinen tiefsten Grund. So oft sich auch die Gedanken Claudels wiederholen, so selten wiederholen sich seine Bilder.

»Im Wort hat uns Gott die Dinge geben können.« Darum ist der Mensch durch das Wort der Herr dieser Welt; er verfügt über die Dinge, »wie ein Bankier in seinem Büro in Paris mit seiner Handschrift« verfügt über die Güter dieser Erde. Aber das Universum ist dem Menschen gegeben, damit er es als Uni-versum seinem Sinn nach erfülle. Nicht er ist der letzte Zweck dieser Welt, sondern Gott. Der Mensch ist »Zeichen, Teil und Opfergabe«. Er »hat das Wort«, um das den Dingen immanente Wort, das Wort der Hingabe, auszusprechen und die Welt Gott zurückzuerstaten. »Ich soll die ganze Welt zu ihrem Ziele führen mit einer Hekatombe von Worten«, spricht

FÜNFTES KAPITEL

der Dichter, der sich so als Priester weiß, in der Ode »La Muse qui est la grâce«. Besonders schön findet sich dieser Gedanke, der Claudels ganzes Werk durchzieht, einmal ausgesprochen in der »Erkenntnis des Ostens«, wo das Wort eine »verständliche Wiedergabe des Lebenshauches, ein Bekenntnis« genannt wird, und es dann heißt: »Jedes Geschöpf, entstanden aus der Einwirkung der göttlichen Einigkeit auf den unendlichen Stoff, besteht gerade in dem Bekenntnis, das es seinem Schöpfer macht, und ist zugleich der Ausdruck des Nichts, woraus es gebildet ist. Dies ist der Ablauf der Atmung und des Lebens in dieser Welt, über welche der mit der Erkenntnis und mit dem Wort begabte Mensch zum Priester eingesetzt wurde, damit er sie weihe und darbringe und sich sein eigenes Nichts mit der Gnade des Seins vereine, in der kindlichen Hingabe seiner selbst, liebevoll und wie unter Gatten.« In derselben Weise spricht das Priestertum des Menschen der Engel des Reiches im »Ruhetag« aus:

»Der aller Dinge Erstes ist, der aller Dinge Grund ist, ist auch ihr Ziel.

Und also ward der aus Leib und Einsicht bestehende Mensch

SYMBOL UND WORT

Eingesetzt, um Priester zu sein in der Welt, damit er sie ihm bereite, darbringe, opfere und weihe

Und, die er empfangen hat in seinen Händen, die Welt, ihm wieder zurückerstatte.«

Hier wird Größe und Grenze der Dichtung offenbar. Das Wort reicht hinab ins Metaphysische; es rührt an den ewigen Grund der Dinge und vermag diesen Grund, die Idee, die *causa exemplaris et formalis* aller Dinge aufleuchten zu lassen. Aber das Wort rührt nur an den Grund; es ergreift ihn nicht. Das dichterische Symbol ist nicht die Wirklichkeit selbst, sondern nur ihr Zeichen, wenn auch die Manifestation ihrer verborgenen Form. Das Symbol, in dem allein die Wirklichkeit selber ergriffen wird, ist das Sakrament. Rimbaud hat schließlich verzweifelt aller Dichtung entsagt, weil er die Wahrheit ahnte, ohne sie doch ergreifen zu können: »Ich habe davon geträumt, den Schlüssel zu dem alten Gastmahl wieder suchen zu gehn. Die Liebe ist dieser Schlüssel.« Gerade diesem Rimbaud hat Claudel geglaubt. Der Dichter kann den Menschen Gott nicht geben — »im geschaffenen Wort hat Gott uns die Dinge geben können, im ungeschaffenen Wort aber hat er

FÜNFTES KAPITEL

sich selbst uns geben können« — , er müßte denn Priester werden wie Coeuvre. Die Dichtung endet in Verzweiflung oder in Anbetung: in der schweigenden Anbetung des fleischgewordenen Wortes, des »Lammes, das von Anbeginn der Welt an ist geschlachtet worden« (Apok.).

SECHSTES KAPITEL
EROS UND TOD

Die Frau ist ein Versprechen, das nicht gehalten werden kann.

Lösch aus dieses Licht, das mir nichts von dir zu sehen erlaubt als dein Antlitz.

Die Nacht vergeht, der Tag ersteht.

»GOTT, DER DAS SEIN SELBST IST, KANN einem andern nur unter der Bedingung die Existenz verleihn, daß es sich auf seine Weise von ihm ausschließt«, heißt es in der »Art poétique«, auf die als die philosophische »Dogmatik« Claudels immer wieder zurückzugreifen ist. »Das Universum ist nichts anderes als eine totale Art und Weise, nicht zu sein, was ist, und zu sein, was nicht ist... Gott allein ist das,

SECHSTES KAPITEL

was ist.« Gott ist das Sein; die Dinge haben das Sein; aber dieses ihr Sein ist dem Nicht-sein, aus dem sie geschaffen sind, ebenso nahe als dem Sein, an dem sie teilhaben. Durch beides aber, durch ihr Sein wie durch Nicht-sein, und zwar durch beides in eins gesetzt, durch ihr nicht-seiendes Sein wie durch ihr seiendes Nicht-sein sind die Dinge Zeugen Gottes. Die ganze Schöpfung ist ja für Claudel eine Offenbarung Gottes. »Da, wo die Schöpfung ist, da hat der Schöpfer sie nicht verlassen.«

»Geist, wahrnehmbar den Sinnen! und ihr auch, Sinne, dem Geist durchdringbar geworden, durchleuchtbar!

Wenn ohne die Stäubchen im Raum der Sonnenstrahl nicht erschiene, und die Farbe den Glanz nicht gewönne

Ohne das Glas, das sie auffängt, und das hemmende Ding, das sie einschluckt und dämpft,

Wie dann wäre der Geist uns wahrnehmbar, ja, eine Seele der andern offen und wahrnehmbar

Ohne die Blumen, die ihn befreit emportragen in ihrem Hauch, ohne den Weihrauch dieser zerschnittenen Halme?«

In der Herrlichkeit ihres Seins gibt die Schöpfung Zeugnis vom Schöpfer. Aber es könnte

sein, daß der Mensch in ihr seinen Frieden suchte, wenn eben die Welt nicht vergänglich wäre; wenn eben ihr Sein nicht spürbar und sichtbar von dem Nichtsein als dem dunkeln Schatten ihres Wesens begleitet wäre. Dadurch aber, daß das Sein der geschöpflichen Dinge gewissermaßen vom Nicht-sein her qualifiziert ist, weisen die Dinge über sich selbst hinaus. Sie reden nicht von sich, sondern von einem andern. Sie verkündigen ein Wort, das gerade nicht das ihrige ist. »Wenn die Welt nicht soviel von dir spräche, so wäre meine Sehnsucht nicht so groß. Wenn ihre Stimme nicht so rührend wäre, wenn die Dinge nicht soviel von etwas anderm sprächen, so wären die Kreaturen keine Frage für uns, und wir wären in Frieden mit der Rose.« Darum aber sind wir nun gerade nicht »im Frieden mit der Rose«, nicht im Frieden mit der Welt, als deren Symbol die Rose bei Claudel immer wiederkehrt. So herrlich die Natur ist, Claudel könnte sie nicht »anbeten« (Magnificat), denn sie ist eben nicht Gott. Seine Dichtung, vor allem die herrliche Ode »L'Esprit et l'Eau« wird zu einer Paraphrase jener berühmten Stelle aus Augustins Bekenntnissen: »Drinne in meiner Seele strahlt

SECHSTES KAPITEL

ein Licht, das kein Weltall faßt, dort klingen Melodien, die keine Zeit verschlingt, dort duften Wohlgerüche, die kein Wind verweht, dort schmecken Speisen, deren keine Satttheit satt wird, dort lacht ein Glück vereinter Liebe, dem ein Überdruß nicht folgt... Ich fragte die Erde; sie sagte mir: ich bin es nicht. Und alles, was in ihr ist, sagte mir das gleiche. Ich fragte das Meer und seine Tiefe... ich fragte die wehenden Winde... ich fragte den Himmel und Sonne, Mond und Sterne; wir sind dein Gott nicht, sagten sie. Und zu allen Dingen sagte ich, die draußen vor den Toren meines Fleisches stehn: ihr sagtet mir von meinem Gott, daß ihr es nicht seid; sagt mir doch etwas von ihm. Und sie schrien mit lauter Stimme: er hat uns geschaffen« (Confessiones 10, 6). Am eindringlichsten sagen die Dinge aber dies ihr »Bekenntnis« dadurch, daß sie sagen: wir vergehn. Das ist ihr letztes und tiefstes Wort, in dem sie ihr Geheimnis preisgeben und ihr Wesen, ihr geschöpflisches Sein offenbaren; im Duft des Todes haucht die Rose ihr Geheimnis, ihren »Geist« aus.

»...je mehr es stirbt, je inniger kündigt und wirbt das Geschaffene

EROS UND TOD

Und verhaucht im Duft das unsagbare Wort
und gibt sein drängend Geheimnis der Luft!«
Die Welt weist über sich selbst hinaus. Sie weckt
im Menschen eine Sehnsucht, die sie nicht zu
erfüllen vermag. Im Blühen und im Welken
zeugt die Rose von Gott.

In der Menschenseele ist ein unstillbarer Hunger
nach dem ewigen Leben, eine Sehnsucht nach
dem Absoluten, die die Welt einen Augenblick
lang zu erfüllen verspricht. Dem Manne er-
scheint als diese Erfüllung die Frau. Die Rose
ist bei Claudel nicht nur Bild der Welt, sondern
auch der Frau. Die Frau hat — wie Martha im
»Tausch« und Lala in der »Stadt« sagen — ein
Recht auf den Mann, der »auf dem Bauche das
Siegel seiner Geburt trägt«. Die Frau hat ihn
zur Welt gebracht, die Frau fordert ihn zurück.
»Das ist wahr,« sagt Martha, »ich habe dir das
Leben nicht gegeben, aber ich bin hier, um es
von dir zurückzufordern, daher kommt es, daß
der Mann vor der Frau diese tiefe Verwirrung
empfindet, ein unruhiges Gewissen, wie wenn er
einem Gläubiger gegenüberstände.« Dem Man-
ne aber erscheint die Frau als die große Verhei-
ßung, das große Versprechen; und sie wird ihm
die große Enttäuschung. Nicht vielleicht deshalb,

SECHSTES KAPITEL

weil sie ihr Wort bricht, wie Sygne das Georg gegebene Wort bricht — sie muß es brechen, nicht weil sie den Papst retten muß, sondern zuletzt darum, weil Georg ganz zerbrochen werden und auch die letzte Enttäuschung verkosten muß, die ihn freimachen könnte —, sondern in einem viel tiefern Sinn muß die Frau den Mann deshalb enttäuschen, weil sie das absolute Wesen nicht ist. »Es gibt absolut kein Mittel, dir meine Seele zu geben«, sagt Yse in der »Mittagswende«. *Nulla salus hominum!* »Die Frau ist ein Versprechen, das nicht gehalten werden kann.« Dieser Satz kommt immer wieder: in der »Mittagswende«, in den Briefen an Rivière, in der »Stadt«. Aber gerade hier hat er auch seine Ergänzung, jenen Zusatz, der erst den tiefsten Sinn dieses scheinbar so harten Satzes erschließt: »die Frau ist ein Versprechen, das nicht gehalten werden kann; aber meine Gnade besteht gerade darin.« Gerade diese Enttäuschung ist die große Gnade. Gerade dadurch, daß dies Versprechen nicht gehalten wird und nicht gehalten werden kann, wird es zur Gnade. Die Enttäuschung ist herb und bitter, aber die bittere Schale birgt einen unsagbar süßen Kern.

»Meine Seele, die kann ich nicht mit dir teilen,

EROS UND TOD

und du kannst mich nicht nehmen und mich enthalten und mich besitzen.

Jetzt bin ich, wie einer, der sich wegwendet, du hast mich verraten, du bist nicht mehr da, o Rose.

Rose, ich sehe dein Angesicht nicht mehr in diesem Leben!

Jetzt bin ich hier ganz allein am Rand des reißenden Stromes, das Antlitz zur Erde gewendet

Wie ein Büsser am Fuße des Berges Gottes, die Arme überkreuzt in dem Donner der tosenden Stimme.

Sieh, große Tränen fallen.

Und ich bin da, wie einer, der stirbt und erstickt, und mein Herz krampft sich zusammen, und meine Seele außer mir springt wie ein gewaltiger Strahl klaren Wassers.«

Das ist das Ende der Enttäuschung: die große Klarheit.

»O mein Gott, ich will nichts mehr, ich gebe dir alles zurück, und nichts hat mehr Wert für mich,

Und ich sehe nichts mehr als bloß noch mein Elend und mein Nichts und meine Armut, und die sind wenigstens mein!

Jetzt aber springt

SECHSTES KAPITEL

Die tiefe Quelle, es springt meine schmutzig gewordene Seele, es bricht aus in einem großen Schrei der tiefste Grund ihrer keimhaften Reinheit.

Jetzt aber bin ich vollkommen klar, ganz bitter klar, und nichts mehr ist in mir als ein großes Entbehren deiner allein!«

Claudel weiß um den mystischen Weg des Entwerdens von aller Kreatur.

Der Körper ist Enthüllung und Verhüllung der Seele. Aber je leidenschaftlicher die Enthüllung ersehnt wird, um so schmerzhafter wird die Verhüllung empfunden. Die körperliche Nähe gibt den Liebenden nur die Illusion des Einsseins. Eros ist der falsche Bruder des Todes, mag auch selbst Violäne einen Augenblick lang glauben: »Selbst der Tod löscht uns, einen im andern, nicht völliger aus als die Liebe.« Aber Eros ist ein verzweifelter Ringen um die Überwindung dieser Grenzen des körperlichen Daseins. Wie lodernes und fressendes Feuer ist die Leidenschaft Yses in der »Mittagswende«.

»Doch was wir wollen, das ist nicht Schaffen, das ist Zerstören, und ach!

Es gibt nichts anderes mehr als dich und mich, und mich in dir, und deine Herrschaft in

EROS UND TOD

mir, und die Wut, und die Zärtlichkeit, und die Lust, dich zu zerstören, und nicht mehr behindert zu sein,

Abscheulich behindert zu sein durch dieses Gewand von Fleisch und diese grausamen Zähne in meinem Herzen,

Nicht doch, nicht grausam!

Ach, nicht das Glück, deinen Tod bringe ich dir zu, und den meinen nicht minder.

Aber was liegt mir daran, daß ich dich sterben lasse, und mich selbst, und alles, nun desto schlimmer — wenn ich nur dann um diesen Preis, um uns beide, uns hingeebene, hingeworfene, losgerissene, ganz zerfleischte, verzehrte,

Wenn ich nur dann einen Augenblick, der die ganze Ewigkeit ist,

Deine Seele die meine berühren, die meine Nehmen fühle,

Wie der Kalk den Sand brennend und brausend bindet.«

Gerade der Körper, so sehr er das Gefühl der Nähe, der Verbundenheit, des Eins-seins gibt, ist es auf der andern Seite, der das völlige Eins-werden hindert und unmöglich macht; gerade er macht die Zweiheit, die im erotischen Genuß sich selbst vernichten möchte, unauf-

SECHSTES KAPITEL

hebbar. Gerade der Körper ist Grenze, der Körper wenigstens, solange er unter dem dumpfen und starren Gesetz der unverklärten Materialität steht. Zwischen den Liebenden steht die trennende Wand des Körpers, wie die Welt steht zwischen der Seele und Gott. »En ipse stat post parietem!« zitiert Claudel einmal in der »Art poétique« aus dem »Hohenlied«. Das Opfergefäß muß zerbrochen werden, auf daß der Duft ihm entströme. Aber wie der Tod die Pforte zum ewigen Leben aufdrückt, indem er die Seele eingehn läßt in die Herrlichkeit des göttlichen Lebens selbst, so hebt der Tod auch die Schranke auf, die das körperliche Dasein zwischen der Liebe der Menschen aufrichtet; der Tod, der sie scheinbar scheidet, verbindet erst die liebenden Menschen. Er gibt sie einander, wie Beata in der »Kantate« sagt:

»Er, den ich liebe, hat sterben müssen,

Daß unsere Liebe nicht länger dem Tod unterworfen sei,

Daß seine Seele atembar würde der meinen.«
Der Tod erst, »unser kostbarstes Erbstück«, ist des Eros Erfüllung. »Lösch aus dieses Licht, das mir nichts zu sehn gibt als dein Antlitz.«

EROS UND TOD

Es kann sein, daß der Tod einem Menschen in seiner Verzweiflung nur als Ausweg, als Ende erscheint, so wie der Sygne in ihrer Zerbrochenheit: »Selbst wenn es keine Auferstehung gäbe, es wäre wenigstens alles aus!« Das aber ist nicht der Tod, wie Claudel ihn sieht, denn für ihn ist er nicht Ende, sondern Anfang. Die Welt erfüllt jene Sehnsucht nicht, die in der Seele ist. Die Welt, so herrlich sie ist, ist vergänglich; die Seele aber hungert nach ewigem Leben. Sie verlangt nach der Unendlichkeit, die Welt aber ist endlich, geschlossen. In jedem Augenblick fühlt man ihre Grenze wie eine Wand. Der Gedanke und das Bild kehren mehr als einmal wieder: Es ist fast, als sei die »chinesische Mauer« dem Dichter zum Symbol dieser Geschlossenheit geworden. »Wir sind in dieser Welt wie ein Bettler, der, wenn er aufsteht, mit seinem Kopf an das Dach stößt, und streckt er die Arme aus, berührt er die Wände des Hauses«, sagt der oberste Seher im »Ruhetag«.

»Es ist immer eine Mauer an meiner rechten Seite,

Eine Mauer, der ich folge, die mir folgt, die ich hinter mir abwickle, wenn ich schreite, und vor mir ist noch ein ungeheurer Vorrat da.

SECHSTES KAPITEL

Eine Mauer immer zu meiner rechten Seite.

Zu meiner Linken ist die Stadt, und die großen Straßen, die hinausgehn auf die ganze Erde,

Aber zu meiner Rechten, da ist die Mauer.

Ich wende mich (bei dieser Station der Tram), und ich weiß, da ist das Meer,

Aber unabtrennbar klebt an meiner Rechten die Mauer,

Da liegt die ganze Stadt zu meinen Füßen, eine ganze zerbrechliche Welt in dem Abend, der sich entzündet und erlischt,

Doch das hebt die Mauer nicht auf zu meiner Rechten,

Eine Mauer, die mich nicht anders führt als immer zurück auf denselben Punkt,

Und wenn ich die Augen schlosse, ich brauchte nur meine Hand auszustrecken, um zu fühlen,

Daß sie da ist — die Mauer zu meiner Rechten.«
Wie ein Gefangener ist die Seele des Menschen in dieser Welt; sie möchte die Mauer durchstoßen. Sie möchte herausbrechen aus dem ewig gleichen Kreislauf der Welt, den das Gespräch der drei Frauen in der »Kantate« malt in den gerade durch den ermüdenden Gleichschritt des Taktes so unerhört erregenden Versen:

EROS UND TOD

»LAETA: Alles beginnt aufs neu und spricht

BEATA: Wieder ein letztes, höchstes Wort,

LAETA: Einen Namen, immer den gleichen,

BEATA: Seinen Namen, und immerfort,

LAETA: Stets untrennbar Blüte und Frucht

BEATA: Dieses Lebens, immer des gleichen

BEATA: In der Zeiten nichtiger Flucht!

LAETA: Die Geschlechter, im Wechseln und

Wandern

BEATA: So wie eines folget dem andern,

LAETA: Die Monde, unlösbar verkettet,

BEATA: Die Braut, mit seufzendem Bangen

LAETA: In den Armen, die sie umfassen,

BEATA: Der Sommer dem künftigen andern,

LAETA: Der Frühling, der nunmehr ver-
gangen,

BEATA: Reif, und bereit, sich zu geben,

LAETA: Ein endloser Sommer dem andern,

BEATA: So zum Schenken unlösbar verkettet,

LAETA: Geben sie weiter, von Leben zu

Leben

BEATA: Ihresgleichen — Unsterblichkeit.«

Dabäumt sich die Seele, die nach wirklichem Leben, nach wirklicher Unsterblichkeit hungern-
de auf wie Fausta: »Ich aber, ich mag sie nicht,
eure Unsterblichkeit, und diese Blüte, die un-

SECHSTES KAPITEL

terbrochen wird von der Sense Jahr um Jahr! Ich durchbreche den Kreis, ich entrinne den Schalen der Wage... Nun bin ich es satt zu leben, und müde der ewigen Grenzen.« Und sie ersehnt den Tod, der ein Ende macht — und einen Anfang, sie ersehnt den Eingang in den ewigen Winter, wie der Dichter des Magnificat, der aller Dinge müde ist und keinen Geschmack mehr findet an den Früchten der Erde — »sprecht mir nicht mehr von der Rose!« — und den diese Welt nicht mehr kümmert, wo »ein Tag dem andern folgt«, weil nun der Tag da ist, »an dem die Sonne anhält«: »Hier ist die Strenge des Winters, leb wohl, o schöner Sommer, und die Entrücktheit und der Schauer der Unbeweglichkeit. Ich ziehe das Unbedingte vor; gib mich nicht an mich selbst zurück. Hier ist die unerbittliche Kälte, hier ist Gott allein!« Der Tod ist die Restitution des Menschen an Gott, die letzte wirkliche Hingabe, die der Mensch zu vollziehn vermag, das Opfer, von dem jedes andere Opfer nur Vorklang und Symbol ist. Das Sterben ist der letzte »Akt« des irdischen Lebens und des irdischen Menschen, aber der Tod ist nicht das Ende, denn er ist Heimkehr des Menschen (und der Welt) zu

EROS UND TOD

Gott, der nicht ein Gott der Toten ist, sondern der Lebendigen. Wie im Tod erst das Leben »erscheint«, so bedarf es auch des mystischen Todes, wie ihn die Ode »L'Esprit et l'Eau«, von der man nicht weiß, ob sie als Dichtung oder als religiöses Dokument höher zu stellen ist, beschrieben hat, damit die Seele jene lebendige Freiheit gewinne, die sie über die Dinge dieser Welt wahrhaft herrschen läßt. Als da der Dichter von allem sich losgesagt und losgemacht hat, hört sein Ohr wieder das leise Rauschen in den Blättern des Baumes; die Welt ist ihm wieder »ein Spiegel des Lebens«. Der Tod kann für Claudel nicht das letzte Wort sein, denn die Welt ist ja für ihn die erlöste Welt, in der der Tod »keine Gewalt mehr hat«, weil er »verschlungen ist im Siege«. Aber Claudel ist viel zu sehr mit all seinen Sinnen der Welt verhaftet, als daß er nun irgendeiner spiritualistischen Weltdeutung verfallen könnte. Hier würde seine Natur ihn bewahren, wenn es sein Glaube nicht täte. Die Dogmen der Inkarnation, der Realität des eucharistischen Leibes Christi und der Auferstehung des Fleisches werden in ihrem unlösbaren innern Zusammenhang von dem Realisten Claudel gerade darum mit so glühen-

SECHSTES KAPITEL

der Leidenschaft geglaubt, weil er sie als eine all sein menschliches Recht und seine menschlichen Hoffnungen transzendierende »Ungeheuerlichkeit« empfindet, die er nicht zu verantworten hat, als eine alles menschliche Denken und Sinnen übersteigende, wahrhaft göttliche Antwort auf das tiefste Fragen seiner Seele. Unsere Zeit hat jene letztmöglichen menschlichen Erkenntnisse, die Claudels Naturbetrachtung zugrunde liegen, auch rein philosophisch wieder ins Licht gestellt, indem eine phänomenologische Naturphilosophie auf der einen Seite die in sich unaufhebbare letzte Starre und Beschwertheit der Natur als solcher dargestellt, auf der andern Seite aber die der Einsicht des metaphysisch gerichteten Menschen noch zugängliche Möglichkeit, ja Notwendigkeit einer lebendigen Auswirkung der Natur aufgewiesen hat, die es gestattet, die Natur als »Siegel und Symbol metaphysischer Herrlichkeit« unmittelbar zu erleben. Die Möglichkeit einer Offenbarung solcher Herrlichkeit aber liegt allein in jener »prinzipiellen Umkehrung der ganzen ontischen Grundverfassung«, welche in der Sprache des Christen die »Erlösung« heißt. Auch die Welt steht für Claudel, der hier im Einklang

EROS UND TOD

mit dem Denken und der Sprache der Kirche ist, im Schatten oder — besser gesagt — im Lichte der Erlösung. Auch für sie gibt es einen »Aus- und Herausbruch aus ihrer gesicherten Selbstumschlossenheit«, eine »totale Verkehrung der Seinsverfassung«, einen »Sprung in ein völlig Neues hinein«, eine »endgültige Hinausversetzung aus selbstumgrenzender und -verschließender Gebundenheit, die die totale seinsmäßige Aufschließung der gegebenen Fülle impliziert, und so Klarheit durch und durch setzt«, einen Zustand der »Verklärung«, in dem die Materialität nicht aufgehoben, sondern »in der reinen Selbsthingabe und -aufgabe fort und fort neu gesetzt und geschaffen wird« (Hedwig Conrad-Martius). Der Glaube an die Auferstehung des Fleisches und das ewige Leben ist das letzte Wort Claudels, wie es das letzte Wort des apostolischen Credo ist (»O du ganzes Credo der sichtbaren und unsichtbaren Dinge, ich nehme dich an mit katholischem Herzen!«). Nirgends aber scheint mir dies letzte Wort Claudels so tief und so klar ausgesprochen zu sein wie in den Schlußversen jener Kantate, der P. de Tonquédec unbegreiflicherweise den Vorwurf der absoluten Unverständlichkeit ge-

SECHSTES KAPITEL

macht hat; uns ist sie in der Tiefe der Gedanken und der reinen Schönheit des dichterischen Wortes die vielleicht herrlichste Dichtung Claudels überhaupt, die in der Übertragung Roman Woerners ein wirklich deutsches Werk geworden ist. Die drei Frauen, die in der Nacht, »die Frühling und Sommer trennt«, auf der Terrasse des Schlosses von den Geheimnissen der Natur und des Lebens gesprochen haben, sehn am Ende den Morgen aus der Dämmerung aufsteigen, sehn das ewige Morgen kommen, das vor dem Gestern war, und die Welt sich erheben aus dem Wasser der Taufe, neu und doch noch die Welt, eine Welt, die schimmert im Blute des Lammes. Wohl ist noch Nacht, aber eine Fackel »verborgen von rückwärts« beleuchtet schon die Welt. Die Menschen sind nicht mehr der Kette der Notwendigkeit verhaftet, nicht mehr gebunden an den Kreis der ewig wechselnden Zeiten, sie sind der Gewalt der Finsternis entrissen und schreiten hinauf ins Licht.

»FAUSTA: Mag doch das Jahr um uns wie ein Gießbach in ewigem Fließen

Immer aufs neu vom Horizont über uns her sich ergießen,

Mögen doch Jahreszeiten,

EROS UND TOD

Saaten und Ernten vorübergleiten,
Uns reißen sie nicht mit sich fort.
Wir steuern stromauf,
Wir halten den Kurs
Und richten den Bug in stetem Lauf
Nach dem Leuchtturm hin, dem verborge-
nen dort.

LAETA: Gegen die Zeit stromauf...

.....

FAUSTA: Und ist sie durchfahren, die Nacht...

LAETA: Dann ist auch die Erde für immer
erwacht.

BEATA: Immer die gleiche Erde.

LAETA: Die gleiche, kein neues Werde!

FAUSTA: So tritt sie hervor, aus Flammen ent-
bunden!

LAETA: O Natur, die sich selber gefunden!

BEATA: Aus dem Abgrund der Taufe him-
melklar...

LAETA: Auferstanden, und doch wie sie war!

FAUSTA: O liebliches Warten, es dämmert
kaum!

LAETA: Die Wahrheit schon, und nicht
mehr der Traum!

FAUSTA: Dieselbe, und doch in neuem Kleid!

LAETA: Dieselbe, und doch in Ewigkeit.«

SECHSTES KAPITEL

Das ist Paul Claudels letztes Wort: »Die Nacht
vergeht, der Tag ersteht – BEATA!«

ENDE

Von
PAUL CLAUDEL
ist bei
Jakob Hegner in Hellerau
erschienen:

VERKÜNDIGUNG

Ein geistliches Stück in vier Ereignissen
und einem Vorspiel

—

LOBPREISUNG

Eine Ode

—

GOLDHAUPT

Ein Trauerspiel in drei Teilen

—

DER RUHETAG

—

MITTAGSWENDE

—

DER TAUSCH

Von
PAUL CLAUDEL

ist bei
Jakob Hegner in Hellerau

ferner erschienen:

DAS IST DIE STUNDE, DIE FRÜHLING
UND SOMMER TRENNT

Eine Kantate für drei Stimmen

PROTEUS

Satyrspiel in zwei Aufzügen

DER BÜRGE

Ein Drama in drei Akten

DAS HARTE BROT

Ein Drama in drei Akten

DER ERNIEDRIGTE VATER

Ein Drama in vier Akten

Gedruckt mit holländischen Schriften von 1670
bei Jakob Hegner in Hellerau

**La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Échéance**

**The Library
University of Ottawa
Date due**

--	--	--	--



a39003



003741682b

CE PQ 2605

.L22673 1918

COO GROSCHE, ROB PAUL CLAUDEL

ACC# 1232231

